Coperta de
Octavian BOUR

© Vasile Popovici, 1997
ISBN 973-9114-60-6

VASILE POPOVICI

LUMEA PERSONAJULUI

O sistematică a personajului literar

Editura Echinox
Cluj-Napoca, 1997

Această carte a fost tipărită cu sprijinul generos al
Fundației SOROS pentru o Societate Deschisă.

Lector: **Marian Papahagi**

Apărut 1997 Bun de tipar: 21 martie 1997
Hîrtie: Offset Format: 54×84/16

Tiparul executat la Imprimeria „ARDEALUL" Cluj
Comanda nr. 70112

Aduc mulțumiri, înăi de toate, domnului Livius Ciocârlie pentru a fi citit această carte pe măsură ce a fost scrisă și pentru a fi făcut o seamă de observații de care am putut în parte să țin seama. Îi mulțumesc lui Mircea Mihăieș, fără ajutorul căruia acest volum nu ar fi fost posibil. Le mulțumesc prietenilor mei Daciana Banciu și Doru Branea pentru atenția cu care au citit manuscrisul, contribuind la îndreptarea lui. Lui Marcel Bărbulescu îi mulțumesc pentru felul critic în care a culeș pe computer acest text. În fine, soției mele, Nicoleta, îi datorez puterea de a fi dus la capăt un vechi proiect, într-o vreme nepriclnică.

937 C41C

Lui Livius Ciocârlie,

care de atîta vreme dă relief intelectual și moral cîmpiei unde locuim

INTRODUCERE

Ca orice introducere, și aceasta cuprinde pagmile scrise după ce esențialul mi s-a părut că fusese spus. De aceea, lectura lor s-ar putea să fie de prisos. Pe cei ce se plictisesc ușor îi invit să treacă direct la subiect. Dacă, totuși, am păstrat acest preambul, faptul se datorează nevoii de a preîntîmpina cîteva neînțelegeri ce ar putea să apară mai cu seamă printre cititorii avizați.

Lumea personajuluieste dezvoltarea unui proiect mai vechi[1]. Capitolul întîi, în parte publicat în urmă cu mai mulți ani, a fost pe alocuri rescris și completat cu o nouă analiză (Tolstoi). Cu toate că multe deschideri teoretice rămîn în mod evident doar schițate, din punctul de vedere al autorului lucrurile iau forma unei construcții încheiate, măcar pentru că investiția intelectuală și sufletească și-a epuizat energia, și o dată cu ea disponibilitatea pentru subiect.

Poate părea surprinzător că am dispus capitolele în ordinea inversă a complexității materialului analizat. Am preferat să păstrez, însă, traseul căutării, uneori mai lămuritor decît rezultatul ei. Această decizie are inconvenientul că anumite puncte

[1] *Eu, personajul* (partea întîi: *Cel de-al treilea personaj. Teatralizarea epicului în literatura română*), București, Editura Cartea Românească, București, 1988, pp. 7-123.

de vedere anticipate în lucrare au suferit modificări pe parcurs. Dacă nu am înlăturat peste tot, prin rescriere, modificările[1] impuse de o reflecție ulterioară mai stăruitoare, faptul se datorează convingerii că nici aceste deplasări de perspectivă nu sînt lipsite de sens și interes.

Miza teoretică a celor dintîi abordări analitice (Mario Preda[2] și Ioan Slavici[3]) mi-a scăpat mult timp. Urmărind cum totul se schimbă *atunci cînd într-un cerc de persoane pătrunde o ființă străină*, fapt banal ce ține de experiența noastră cotidiană, am ajuns să înțeleg treptat ramificațiile subterane ale fenomenului și conexiunile lui cu alte moduri general umane de a fi. Însuși acest fenomen, pe care inițial îl considerasem marginal în literatură, nu m-a preocupat decît pentru că urmăream să lămuresc misterul unei experiențe personale. Încercam să văd dacă senzația de stînjeneală provocată prin intruziunea unei persoane străine într-un anumit spațiu intim fusese vreodată exploatată literar. Analiza situațiilor teatralizate m-a făcut încetul cu încetul să înțeleg atît natura propriei mele experiențe independente de cîmpul cultural, cît și amploarea fenomenului. Avansam pe un teren necunoscut situat într-un spațiu de interferență a esteticului cu antropologicul.

Se ridica, încetul cu încetul, la orizont un teritoriu nou (trialogicul), a cărui definire m-a obligat *să redefinesc* dialogicul și monologicul, concepte mai vechi, demult intrate în uz. Așa s-a născut ideea unei sistematici a personajului literar.

Se înțelege că de îndată ce am avut o vedere mai generală asupra domeniului mi-ar fi stat în putință să rescriu totul într-o manieră mai detașată și mai doctorală. Am considerat, însă, că înaintarea pas cu pas poate arunca o lumină mai vie nu numai asupra materiei, ci și asupra metodei folosite, chiar dacă, procedînd astfel, nu am reușit, așa cum probabil s-ar fi impus, să reprim o anume participare sufletească.

Ideea unei sistematici a personajului literar poate să treacă drept o utopie. O utopie asemănătoare cu aceea de a întreprinde o sistematică a miriadelor de ființe umane. Cele două operații nu sînt atît de străine una de cealaltă pe cît s-ar părea – și nici atît de utopice.

*

Noțiunea de personaj literar creează o seamă de probleme, iar problemele încep încă de la definiție.

Definiția reținută de un dicționar românesc curent (DEX) spune: „fiecare dintre persoanele care figurează într-o operă literară". Ce este persoana aflăm mai sus: „ființă omenească, ins". Dintr-o dată sîntem puși în fața chestiunii insolubile a *ființei omenești care figurează într-o operă de artă*. Poeticienii moderni au toată dreptatea să observe malițios că într-o operă de artă cum e romanul nu figurează ființe omenești, ci ființe de hîrtie[4]. Cu aceasta, deschidem discuția fără sfîrșit asupra *reprezentării*.

Dicționarele franceze sînt împărțite. *Petit Robert* reține: „ființă umană reprezentată într-o operă de artă", în timp ce *Larousse* se pronunță mai prudent: „persoană imaginară reprezentată într-o operă de ficțiune; rol jucat de un actor", persoana fiind tot o „ființă umană, individ".

Engleza cunoaște cuvîntul mult mai puțin folosit de *personage*, pe care-l explică prin uzualul *character*, definit, la rîndul lui, ca „persoană dintr-o piesă de teatru, povestire, roman etc." sau ca „rol așa cum e înfățișat de către un actor sau actriță".

De remarcat că definițiile de mai sus nu au în vedere decît personajele ca figuri antroponomice.

Impasul major la care ajung dicționarele se datorează considerării personajului *ca element al operei literare*. În mod evident,

[1] *Note la o pragmatică a personajului în Moromeții*, în *Timpul o-a mai avut răbdare*, București, Editura Cartea Românească, 1981, pp. 332-343.

[2] *Cel de-al treilea personaj*, în „Caiete critice", nr. 12/1982, pp. 66-76.

[3] Formula aparține Nolor Romancieri.

[4] Este cazul *Dicționarului* lui Ducrot-Todorov (Oswald Ducrot și Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, pp. 286-293).

nici o operă literară nu conține în sine ființe omenești sau persoane, iar specificarea ființe omenești *figurate* sau *reprezentate* nu face decît să ne împingă către lunga și obositoarea chestiune a reprezentării, cum am spus.

Dicționarele de specialitate ne lămuresc și mai puțin. Evitînd să dea o definiție, unele o fac fără nici o explicație, altele[4] explicînd numai de ce o definiție ridică probleme.

Statutul nesigur al personajului i-a determinat pe critici și teoreticieni să alunece fie într-o extremă, fie în cealaltă.

Pentru toți cei care nu fac un impediment din caracterul imanent al operei de artă, personajul dobîndește consistența și realitatea ființei umane. Aceștia se expun, de obicei, excesului psihologic.

Împotriva acestui exces sau ridicat la fel de excesiv teoriile imanentiste, formalismul cu prelungirile lui structuraliste[1].

Incomodați de personaj, formaliștii și structuraliștii îl resping cu totul. În locul lui ei folosesc termenii de *funcție* sau *rol* (Vladimir I. Propp[5], Etienne Souriau[6], Claude Bremond[10]), *actant* (Algirdas Julien Greimas[11], Tzvetan Todorov[12]), *actor* (Lubomir

[1] Este ceea ce spune Roland Barthes (în *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în „Communications", nr. 8/1966, pp. 1-28): „Analiza structurală, foarte atentă să nu definească personajul în termeni de esență psihologică, a urmărit până în prezent, prin diverse (...), să definească personajul nu ca o «ființă», ci ca un «participant»." (p. 16).

[5] V. I. Propp, *Morfologia basmului*, Traducere, studiu introductiv și note de Radu Nicolescu, București, Editura Univers, București, 1970.

[6] E. Souriau, *Les 200.000 situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1970.

[10] C. Bremond, *Logica povestirii*, Traducere de Micaela Slăvescu. Prefață și note de Ioan Pânzaru, București, Editura Univers, 1981.

[11] A. J. Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Text tradus și prefațat de Maria Carpov, București, Editura Univers, 1975.

[12] Tz. Todorov, *Poetica. Gramatica Decameronului*, Traducere și studiu introductiv de Paul Miclău, București, Editura Univers, 1975.

[1] Lubomír Doležel, *Toward a Structural Theory of Content in Prose Fiction*, în *Literary Style A Symposium*, New York, S. Chatman ed., Oxford University Press, 1971.

Doležel[17] și Jaap Lintvelt[18]). Substituția este posibilă într-un mediu intelectual care acordă prioritate acțiunii (sau narațiunii) în dauna personajului, din rațiunea simplă că acțiunea se supune mai ușor operațiunilor de restrîngere și generalizare. Rolurile, actanții sau actorii se integrează unei gramatici narative în care predicatul (atributul) creează subiectul.

Aceste concepte, vehiculate în cercetările de narratologie, nu pot însă substitui cu adevărat termenul de personaj, fie și pentru că sensurile lor nu coincid[15]. Un personaj poate îndeplini unul sau mai multe roluri, după cum un rol poate fi jucat de unul sau mai multe personaje.

În plus, nimeni nu a dorit să încerce valoarea explicativă a funcțiilor și actanților în cazul romanelor lui Tolstoi, Joyce sau Thomas Mann, de pildă.

Personajul se impune ca o realitate masivă, de necontestat, deși atît de dificilă din punct de vedere teoretic. Iar dificultățile cresc cu cît ne propunem să nu ne abatem de la litera textului.

Pentru a înțelege statutul *ireperabil* al personajului este suficient să ne întrebăm: *cum putem izola limitele personajului fie și în cea mai simplă dintre povestiri?* Este el un simplu nume (Julien Sorel, de exemplu)? Ca să-l extragem, vom avea în vedere pasajele care-l caracterizează direct, acțiunile la care participă nemijlocit, secvențele unde ia cuvîntul? Toate la un loc? Altele încă? Să vedem atunci care anume și dacă nu cumva încercînd să găsim limitele personajului într-o povestire ajungem să dăm chiar peste

[17] Jaap Lintvelt, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă. Teorie și analiză*, Traducere de Angela Martin. Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1991.

[18] *Funcție* înseamnă „acțiune a unui personaj, definită din punct de vedere semnificației sale pentru desfășurarea acțiunii" (Propp), *rol*: „atribuirea unui subiect-persoană a unui predicat-proces virtual, actualizat sau finalizat" (Bremond), *actant*: „cel ce îndeplinește sau suferă actul, independent de orice altă determinare" (Greimas), iar *actor*: cel ce este „întotdeauna înzestrat cu funcția de acțiune și privat de funcțiile de narare și de control" (Lintvelt).

[15] Am aici în vedere și personajul din spectacolul dramatic, și personajul din pictură etc.

limitele fizice ale povestirii. *Ce este al personajului* și numai al lui și ce nu? Ne este peste putință să ducem la bun sfîrșit o astfel de întreprindere, ceea ce ar trebui să ne dea de gîndit.

Iar dacă izolarea personajului din țesătura de cuvinte nu poate fi efectuată, așa cum fără dificultate putem izola o verigă din lanțul povestirii, aceasta nu înseamnă că personajul nu există, ci doar că, pe această cale, el nu ni se oferă.

Singura cale de acces spre personaj este lectura, spectacolul, contemplația[16]. Mai mult decît oricare dintre „componentele" literare, care *par* a exista independent de lectură, personajul are nevoie de *reprezentarea* noastră. *Personajul este o reprezentare mentală ghidată strict de indicațiile textului. Ceea ce-l deosebește* de celelalte reprezentări mentale (o catedrală, o stradă, un rîu, un cîmp de bătălie) este faptul că *reprezentarea mentală numită personaj există pentru autor, pentru noi și pentru celelalte personaje ca un orizont de conștiință, ca un subiect*. Această caracteristică mi se înfățișează ca definitorie pentru noțiunea de personaj.

Dar dacă personajul prinde consistență imaginară doar prin actul lecturii înseamnă că el se încarcă de ceea ce face specificul oricărui *act în derulare*: faptul că *are loc aici și acum*. În pofida timpului povestirii, care situează ceea ce se întîmplă de obicei la trecut, personajul și lumea lui urcă mereu în *prezentul* reprezentării. În acest sens, lectura tinde să *dramatizeze* narațiunea.

Lucrarea de față exploatează din plin acest efect de lectură. Analogia dramaticului cu epicul îmi va servi de fiecare dată ca factor explicativ în ideea că „aici o artă ar lumina-o pe cealaltă" (Alain[17]).

*

Înțelegerea personajului ca *orizont de conștiință* m-a determinat să fac recurs la conceptul de *lógos*.

[16] În *Meseria de a trăi* (București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 306), Cesare Pavese o spune cu claritate: „Personajul este concepție teatrală, nu specific narativă.".

[17] Alain, *Système des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard, 1963, p. 56.

Consider necesar să precizez înțelesul cu care folosesc acest concept. Vizez două sensuri din multitudinea celor posibile: ca *legómenon*, *lógos* înseamnă, pe de-o parte, *rațiune (rație)* în sens de *fundament* și, pe de alta, *relație* sau *raport*[18].

Când vorbesc despre monologic, dialogic sau trialogic, am în vedere această dublă accepțiune a *logos*-ului.

Fundamentul monologic, dialogic sau trialogic al personajului acționează pe două planuri. În primul rînd, el ordonează într-un fel anume universul *interior* al personajului precum și *relațiile* profunde pe care personajul le stabilește cu alte personaje în cadrul propriului său univers ficțional. În al doilea rînd, acest fundament reprezintă forma mentală comună dintre cititor și personaj, pe seama căreia are loc reprezentarea concretă, propriu-zisă, a personajului de către cititor.

Acest lucru nu ar fi posibil dacă monologicul, dialogicul sau trialogicul nu ar preexista personajului, oricărui personaj. Ele exprimă fiecare o viziune anume asupra ființei umane în relația cu sine și cu semenii. Voi reveni în partea finală asupra acestei extensiuni.

*

Metoda de cercetare experimentată aici este profund îndatorată *gîndirii fenomenologice*[19].

Am încercat în fiecare moment al conceptualizării să nu dau credit nici unui punct de vedere pînă nu i-am examinat implicațiile. Dar, înainte de toate, am acordat prioritate concretului, într-un efort de plecare la configurația lui. Am căutat, astfel, să realizez intuiția originară a fenomenelor, pentru ca, plecînd de aici, să înaintez pas cu pas spre forma ascunsă a lucrului perceput.

[18] Cf. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer, 1972 (cap. II, § 7B, conceptul de *lógos*), precum și Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske, 1954 (cap. *Lógos* – Heraclit, Fragmentul 50).

[19] O lectură atentă la „metodă" va recunoaște ușor un mod de gîndire (adaptat filozofiei fenomenologice (mai cu seamă lui M. Heidegger, M. Scheler, M. Merleau-Ponty și Sartre) precum și esteticii fenomenologice (R. Ingarden și Mikel Dufrenne).

637.046

PERSONAJUL TRIALOGIC

„...am o dispoziție deosebită
pentru arta dramatică..."
Ioan Slavici

LUMEA LUI SLAVICI ȘI TRANSPARENȚA INTERIOARĂ

„Niciodată să nu faci ceea ce nu-ți dă mîna să mărturisești în fața oricui" (Slavici, *Mincuna*)[1].

Dar dacă totuși faci sau ești obligat să faci, în ciuda voinței și a puterii tale de a te opune, ceva ce nu-ți dă mîna să mărturisești în fața oricui? ...Sau dacă poate nici nu dorești altceva decît să ajungi acolo unde lucrurile nu mai pot fi mărturisite?

Interdicția de mai sus, cuminte și înțeleaptă aproape întotdeauna, e o provocare pentru personajul literar. O secretă tentație îl împinge să o încalce mereu.

Bunăoară, personajele lui Slavici. Dăscălite de toată lumea, înfrînate de propria lor rațiune și de teama greșelii ireparabile, *ele se îndreaptă totuși orbește pe calea interzisă*. Iar delictul, odată comis, proliferează monstruos, incontrolabil, nesfîrșite alte delicte din ce în ce mai mari. La capătul acestui proces sau undeva pe parcursul desfășurării lui, stă parcă la pîndă – inevitabilă – *dezvăluirea publică*. Așezat la o răspîntie, cu privirile aținîte, *cineva* așteaptă ca mărturisirea să aibă loc, slăbiciunile, atît timp tăinuite, să fie date în vileag, demnitatea să fie compromisă.

Felul în care se petrece această *compromitere*, această *deconspirare*, merită toată atenția.

[1] Pentru opera lui I. Slavici am folosit ediția de *Opere*, Sub îngrijirea unui colectiv, București, Editura pentru Literatură – vol I-II și Editura Minerva – vol IV-XIV, 1967-1987.

Dezvăluirea nu ar fi posibilă dacă nu ar exista alt personaj, complice sau dușman, care să o provoace. Cel ce se ascunde (deținătorul secretului, personajul vulnerabil) împreună cu cel care, voluntar sau involuntar, contribuie la dezvăluire formează *agenții situației*, *protagoniștii* ei. În jurul amîndurora se creează un spațiu intim, dogoritor, al secretului și vinei. Acolo intră din întîmplare o ființă străină și pasivă, un martor: *cel de-al treilea personaj*. Despre aceasta și despre mutațiile pe care le produce prezența sa în evoluția întîmplărilor, precum și în actul lecturii va fi vorba în cele ce urmează.

Ne amintim, în linii generale, povestea Martei și a lui Miron din *Gura satului*. Încă de mică, Marta, fiica bogătoiului Mihu, și Toader, feciorul lui Coana Florii Cazacului, om cu stare și cu neamuri multe, se potriveau prea bine ca satul să nu-i și vadă căsătoriți. Nu e nimeni care să nu se fi obișnuit cu gîndul acestei însoțiri și care să nu o considere nimerită. Numai Miron păstorul s-ar fi împotrivit, dacă i-ar fi stat în putință. Ajunși la pețit, își dau cu toții seama că sînt pe punctul să înfăptuiască un lucru pe care nu-l doresc: Marta, fiindcă îl iubește pe Miron, Safta, mama fetei, fiindcă își iubește copilul, și Mihu, unul, fiindcă nu ar vrea să-și vadă singura copilă plecată în curte străină. Dar un lucru ca acesta, dacă a fost pus odată la cale, nu se mai strică așa de ușor, mai ales că unul băiatului nu e un om căruia să-i spui azi una și mîine alta. Ce te faci apoi cu *gura satului*, care atît așteaptă? E limpede, așadar, că însurătoarea nu mai poate fi ocolită.

Și totuși ceva vine să se pună de-a curmezișul.

Acest *ceva* trage în cumpăna balanței mai mult decît toate neajunsurile rupturii adunate împreună, mai mult decît rușinea de a nu-ți ține cuvîntul, mai mult decît teama de a intra în gura lumii, mai mult decît chibzuința cea bună care te învață că nu e bine să ți-l faci dușman pe unul dintre frunțașii satului, cînd ai fi putut atît de ușor să ai nenumărate cîștiguri de pe urma încuscririi cu el.

În ce va fi constînd acest *certa*?

La o privire superficială, pare a fi un pretext, un lucru de nimic. Raportat la consecinţele pe care le provoacă, e de-a dreptul ridicol. Dar chiar aici stă toată puterea lui, în faptul că provoacă *ridicolul*.

Sîntem tocmai în ziua peţitului, seara vor veni peţitorii. „Mihu iese din curte şi pleacă să meargă la casa satului şi de aici la biserică." Ochii femeilor, ai copiilor şi ai bărbaţilor îi urmăresc drumul. Mihu îşi poartă cu demnitate rangul, răspunde cu bunăvoinţă la bineţe şi se ştie om respectat. De oricine i-ar ieşi în cale s-ar bucura cu măsură, numai pe Cosma Florii Cazacului, viitorul cuscru, nu l-ar întîlni cu dragă inimă. Însă ceasul rău îi aduce faţă în faţă. Iată-i apropiindu-se cu pas egal unul de celălalt chiar acolo unde, ca în poveste, locul nu e destul de larg pentru a-şi vedea fiecare nestingherit de drum, pe podeţul strîmt al pîrîului. Cine să aibă întîietate? Fiecare se gîndeşte că cinstea i s-ar cuveni mai degrabă lui. Aşa că, la mijlocul punţii, Cosma şi Mihu „se opresc tulburaţi şi posomoriţi". Înainte nu e de trecut, iar înapoi cu atît mai puţin. Rămîne doar albia pîrîului, acum seacă. Sare Mihu în dreapta de pe punte, sare şi Cosma în stînga. Incidentul ar fi putut supăra, nu începe îndoială, pe oricine. Mîndria e slăbiciunea celor doi. Niciodată păţania aceasta nu ar fi fost *în sine* un motiv de rupere a logodnei, căci – mărturisită – ea ar fi reprezentat o umilinţă în plus.

Povestea cu puntea îşi schimbă însă complet semnificaţiile şi evoluţia atunci cînd *la desfăşurarea ei mai iau parte şi alţii*. Prea puţină însemnătate are cine a mai văzut, important e faptul că în acel loc cineva *a văzut* ce n-ar fi trebuit să fie văzut. Dar şi mai important este faptul că Mihu şi Cosma *ştiu* că sunt văzuţi de cineva.

> „Sus, înaintea casei, stau femeile şi priveau în urma lui Mihu; jos era puntea îngustă, pe care nu puteau să treacă doi oameni alături, şi vorba era care cărului să-şi dea cinstea întîietăţii."

Prezenţa *celui de-al treilea personaj*, femeile spectatoare, transformă o întîmplare – e drept, penibilă – într-un eveniment de un ridicol fără margini; pentru o închipuire dilatată de orgoliu nu există grozăvie mai mare decît umilinţa publică:

> „Mergea apoi Mihu, mergea fără a mai privi la dreapta ori la stînga, mergea drept înainte, şi *femeile parcă veneau în urma lui şi bufneau, şi rîdeau în bobot, şi-şi băteau joc de dînsul. Vedea cum ţone fuge la alta, cum îşi spun întîmplarea, cum fiecare îi pune cîte-o codiţă, cîte un cornuleţ, cum întreg satul nu mai vorbea decît de ruşinea pe care a păţit-o.* Nu mai putea să meargă la casa satului, nici la biserică; el intră prin vii şi se întoarse pe la Fîntîna-Corbului acasă." *(s. n.)*

Totul pare simplu aici, fără să fie de fapt.

Să disingem, pentru nevoile analizei, povestea de povestire[2]. Povestea cuprinde numai personajul şi universul lui, povestirea integrează întîmplarea şi eroii ei într-o naraţiune şi suprapune două instanţe care-şi răspund: naratorul şi cititorul implicit[3].

În poveste, două personaje se înfruntă pentru că mîndria lor e mai presus de ele şi fiindcă nu pot face altceva cînd se ştiu privite

[2] Încercăm să traducem prin *poveste/povestire* cuplul *histoire/récit*, astfel definit de Gerard Genette (în *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 10): *histoire* – „ansamblu al evenimentelor povestite"; *récit* – „discurs, oral sau scris, care le povesteşte". Acest cuplu reia distincţia formaliştilor ruşi *fabula/sujet*. Între *poveste* şi *povestire* există, de regulă, diferenţe semnificative de asamblare: *povestirea* (discurs aparţinînd povestitorului) poate începe *povestea* de la sfîrşit spre început, de pildă, situaţie în care ordinea ei „naturală" (cronologică) se restabileşte de către cititor. Diferenţele dintre *poveste* şi *povestire* ar trebui să urmărească efecte estetice.

[3] *Naratorului* (cel ce povesteşte) şi *autorului* (cel ce scrie) le corespund *cititorul implicit* şi cititorul. Cititorul implicit (numit şi *naratar*) este imaginea pe care autorul şi-o face despre cel căruia îi este adresată opera. Această imagine se regăseşte în strategia textului, iar uneori semnele acestei adresări sînt evidente. Cititorul avut în vedere de autor *(naratorul implicit)* diferă în mod fatal de cititorul propriu-zis. O încercare de clasificare a posibililor cititori *(lectori)*, în Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1988, pp. 63-78. Teoreticienii lecturii operează curent cu aceste distincţii.

de ochi străini. Incidentul ar fi fost lipsit de importanță, dacă nu ar fi fost asistat, deci dacă *cel de-al treilea personaj*, personajul-martor, nu ar fi fost acolo și dacă protagoniștii nu ar fi fost conștienți de aceasta. Supuse privirii, faptele au – în chiar univer[illegible]

[illegible] rență, dar numai în aparență, funcția lui este pasivă: alții sunt [illegible]

[illegible] lui instantanee și inflamantă asupra celor două personaje. Reacția *celui de-al treilea personaj* este, în ochii celor doi, singura măsură a realității, singura percepție posibilă, singurul lucru pe care, obsesiv, memoria îl mai păstrează. Ceea ce ar fi trebuit să rămînă o amintire, refuzată și de gîndul cel mai ascuns, ceea ce poate că [illegible]

personajul-martor, a fost intenționat așezat în plină rază a unei priviri străine. *Întîmplarea a devenit astfel secvență într-o scenă de teatru.* Încorporarea generică – fiindcă despre *o încorporare generică* a dramaticului în epic este vorba – are drept consecință imediată dilatarea dimensiunilor epice.

La nivelul povestirii, mutațiile sînt și mai profunde. Orice povestire *scrisă* mai păstrează, *stins* însă, modelul dramatic de prezentare a întîmplărilor. La începuturi, cînd comunicarea se făcea *oral*, povestitorul era o ființă reală, ce vorbea, interpreta, cîntă: se adresa *direct* cuiva aflat în preajma sa[4]. Reprezentația teatrală a povestirii reale consta nu în ceea ce era povestit, nu în ceea ce se constituia prin intermediul cuvîntului, pe scurt, nu în ficțiunea propriu-zisă, ci în nararea însăși, în condițiile ei exterioare. Relatarea faptelor de către un om în carne și oase avea loc în mod *real*, într-un spațiu *real* și într-un timp *real*, pentru

[4] Atît de familiare ne-au devenit *literatura* (ceea ce e *scris*) și *cititul* încît avem înclinația să uităm că *o povestire* era, în mod firesc, un gen *oral*: cineva povestea altora o poveste. Despre trecerea de la oral la scris, despre mutațiile petrecute prin această trecere, vezi Andrei Cornea, *Scriere și oralitate în cultura antică*, București, Editura Cartea Românească, 1988.

niște oameni în carne și oase și ei (e drept însă că și spațiul, și timpul, și oamenii aceia deveneau alții, străbătuți de irealitatea ficțiunii și jocului). Scrisă, povestea a înlăturat aproape de tot caracterul teatral al povestirii vorbite, căci între narator și cititor relația nu mai este directă, nemijlocită. În ipostaza sa literară, naratorul s-a trasformat într-o „ființă" ubicuă, într-un imens ochi ce asistă nu se știe cum la spectacolul întîmplărilor. Absent din vecinătatea cititorului, naratorul și-a găsit o poziție discretă, [illegible]

astfel (invizibil) *spectator*.

[illegible] însă că există o posibilitate nesperată de *intensificare* a [illegible]

Teatralizarea epicului prin introducerea *celui de-al treilea personaj* mărește de fapt distanța dintre personaj și cititor, dar sporește – în mod paradoxal – acuitatea lecturii. Dacă în mod obișnuit personajul și lumea sa ajung la noi prin ocheanul naratorului, acum calea lui este mai lungă: ocheanul naratorului preia o imagine deja reflectată, o realitate deja trăită de o conștiință străină. Lectura noastră străbate două relee: ochiul îndepărtat și *extrem de activ* al celui de-al treilea personaj, și „ochiul" naratorului.

Între lector și Mihu al Saftei, scriitorul așază o ștafetă cu doi alergători, fiecare cu dispoziția sa, cu înțelegerea sa. Rîsul batjocoritor al femeilor vine spre noi străbătînd închipuirea dilatată de oroare a celor doi bărbați. Reflectată de conștiința protagoniștilor, batjocora devine insuportabilă rușine: Cosma se îndepărtează „cu obrajii înroșiți", iar Mihu se întoarce din drum acasă prin spatele grădinilor. Pînă la cititor însă, toate au vreme să se liniștească, și hohotul femeilor, și rușinea bărbaților. Al doilea alergător – pentru a continua metafora –, naratorul, nu [illegible] nici involuntar răutăcios (ca personajul-martor), nici îngrozit [illegible] Cosma), ci doar imperceptibil ironic. Într-un cuvînt [illegible]

Ar trebui să mai spun acum ce va fi simțind cititorul. Sumar și aproximativ vorbind – fiindcă numai sumar și aproximativ putem vorbi despre aceste lucruri, dacă vrem să rămînem înăuntrul limitele verificabilului –, reacția cititorului, neputînd fi suma

naratorului. Dar nici prea departe de el nu-l poate duce atitudinea naratorului, căci, așa cum stă, așezată sub ochii unor martori nedoriți, întîmplarea și-a aprins deodată – ca-ntr-o scenă de teatru, dinamică și vie – toate culorile. Și, tot din același motiv, [illegible] al spectacolului.

Deși avem în vedere o problemă generală de estetică a prozei, se cer formulate totuși cîteva întrebări, colaterale doar în aparență. Pentru ce m-am oprit la Slavici? Fragmentul analizat este [illegible] – cum și este – despre o constantă, cît este ea de originală pentru literatura română a acelui timp și cît de fertilă a fost în veacul scurs de atunci?

[illegible] Magdalena Popescu

„Un complex individual ca și unul soc ai au făcut din Slavici primul scriitor român dotat cu o remarcabilă acuitate la existența individului printre ceilalți, într-un sens care cu siguranță nu era complet clar nici pentru el însuși și care nu va deveni specific decît în gîndirea ulmelor [illegible] (în primele două decenii ale secolului al XX-lea) întîlnește pe *celălalt*, dar nu ca pur obiect (al dorinței, al posesiei, al subordonării) și nici ca pur agent (opunîndu-se,

[illegible] pentru că analiza ei, înțelegerea ei presupun o stăruitoare *percepție* a fenomenului analizat.

[illegible] prin teatru (fapta îl eliberează și îl absolvă), simți pri[illegible] nu-i poate răspunde; el o interiorizează ca pe propria sa esență, devenind ceea ce pare a fi în ochii [illegible] privirea lor i-a sugerat că este. Individul depinde nu atît de faptele sale sau ale altora, cît mai ales de o opinie determinantă pentru perceperea propriei esențialități."*

[illegible] ceea ce numesc *cel de-al treilea personaj*. Relația de intersubiec[illegible] prin intervenția unui personaj mirror. Teatralizarea eșecului este [illegible] însă pregătită de noua viziune asupra personajului, ca ființă printre alte ființe, și *deschide o cale deosebită, cu totul nouă, în vasta problemă a alterității*.

Dacă ne oprim asupra acestui tip aparte de personaj introdus la noi de L. Slavici, este pentru a urmări în derularea un procedeu de construcție narativă – care își află originea, repet, aici, în opera acestui important scriitor – cu însemnate consecințe pentru [illegible] a discursului realist. Este drept că, datorită complexității [illegible] teatralizării în epic nu se întîlnește decît la marii scriitori realiști

* Magdalena Popescu, *Slavici*, București, Editura Cartea Românească, 1977, pp. 147-148.

[illegible] Bibliografia alterității este extrem de întinsă și acoperă o mulțime de domenii [illegible] umanist, unde am fost interesat de gîndirea lui M. Heidegger, Sartre, M. Buber [illegible] Wurmbarger sau Francis Jacques; poetică, teorie literară și critică [illegible] legate de psihologia relațiilor interpersonale (G. Tarde, E. Durkheim, M. Mauss, G. Gurvitch.

Să ne întoarcem *dar* (cum ar fi spus concluziv, în stilul său, Slavici) iarăși la operă, asupra acelui moment: începutul povestirii *La răscruce din sat*.

casa lui badea Mitru, fete și flăcăi petrec la scărmănat de pene. Sînt acolo și Ileana, fata gazdei, și Bujor, și Ghiță, și alți pe care nu-i știm, veniți de prin vecini, și toți rîd, toți se bucură că sînt împreună. Bujor mai cu seamă nu are pereche; „trei zile și trei nopți el nu ar sfîrși" povestind minciuni și făcînd și Badea Mitru șade pe prispă, „în umbra celor de la masă". Nici n-a pasă de glumele tinerilor. Și chiar dacă ar spune el ceva, o vorbă mai grea de pradă, cine ar avea să se supere, cine nu cunoaște că badea Mitru „e cam rău de gură"? Cînd nebunele de rîs ale celor dinăuntru s-au potolit mai bine, Ileana i-a pus lui Bujor cunună de pene, iar Bujor se face că nu bagă de seamă – badea Mitru îl întreabă „alene" pe Bujor dacă boii sînt adăpați, dacă nu cumva cai... Da, da, și boii, și caii au fost adăpați la vreme, „plugurile sînt în car, sămînța este în saci, grăpile la îndemînă" pe toate le-a făcut Bujor, să nu se îngrijească nimeni de nimic, iar dacă mai glumesc ei tinerii, să glumească, doar nu sînt moș negi. Uite, Ghiță poate să spună că e așa.

„A răspuns însă badea Mitru, scurt, dar gros:

Măi! Cu Ghiță nu te potrivi tu, eșu slugă, iară el este stăpîn. Bujor părea că n-a auzit bine aceste cuvinte. [illegible] o dată aspru la badea Mitru, privi mirat la Ghiță, privi încă o dată împrejur, fără ca să poată vedea și pe Ileana; apoi se sculă încet și-și luă pălăria de lîngă cuptor. Ileana îl înghiontu, îl mai trase de sucman, dar el ieși fără ca să zică «noapte bună», cum cînd ar fi fost casă se mai întoarcă [illegible] părea că e cam cald în casă."

Bujor nu e nici fiul și nici vecinul gazdei. Dar nici slugă nu îi e, cum l-a făcut badea Mitru. „Lasă că" el i-a avut în grijă toată averea. Flăcău priceput ca Bujor la arat și semănat, la făcut și reparat toate cele, unde mai găsești? De bună voie a venit el în casa lor să lucreze, și a fost primit și crescut și văzut ca un copil bun al casei, nu ca o slugă. Dar Bujor nu are de ce să fie supărat dacă badea Mitru e din firea lui așa de slobod la gură.

Atunci de ce nu-și mai află locul Bujor și simte că peste vorbele astea, acum, n-ar mai putea trece?

> „Zău, Bujor s-a cam supărat. El știe însă că badea Mitru nu e om rău. Nu, dar tocmai de vorba lui s-a cam supărat. *Erau însă și alții de față. Era și Ghiță. Bujor s-a supărat pe Ileana pentru că ea a auzit acestă vorbă, Ileana îl mîhnește: ea n-ar trebui să asculte la asemenea cuvinte.*" *(s. n.)*

Acum lucrurile încep să se limpezească. Nu observația în sine a lui badea Mitru poartă vina supărării lui Bujor. Nici chiar faptul că a fost făcută de față cu oameni străini. Altceva i-a căzut greu Bujor o iubește pe Ileana, și Ileana se află acolo. „Ea n-ar fi trebuit să asculte la asemenea cuvinte." Fără să vrea, Ileana a ajuns să joace rolul celui de-al treilea personaj, a trecut dintr-o dată pe locul personajului-martor, al personajului obiectiv și „pasiv", al personajului-spectator, cînd ea ar fi trebuit să rămînă fără încetare [illegible] centrul spațiului sufletesc ce îi unea pe amîndoi, pe ea și pe Bujor. Pentru o clipă, ea a devenit o străină care asistă la scena unei insulte publice, a devenit mediul imaginar prin care insulta ajunge la Bujor inocentă. *Ca și cum aceste personaje nu pot simți altfel decît închipuindu-și cum ar trebui să simtă vecinul de lîngă ele.* Ca și cum numai prin celălalt primesc ele măsura tuturor lucrurilor și a propriilor lor reacții. Altă dată, Bujor nici nu s-ar fi gîndit că *trebuie* să fie supărat, căci, dacă știe sînt de bine că badea Mitru e slobod la gură, o știe pe pielea lui. Și o știu și alții, fără îndoială. Într-un anume fel, sentimentele flăcăului sînt de împrumut: și mîhnirea, și cuviința, și amărăciunea mai apoi. Dar cine să le fi împrumutat? Ileana?! Ea nici nu a văzut uitîndu-se în jur. După cum nici Mihu, cel cu trecutul pus nu a văzut femeie rîzînd. Reiese de aici că nu Ileana, ea însăși,

[illegible] o lieană ale cărei gînduri nu le mai poți controla, îndepărtată și neînduplecată. Cel de-al treilea personaj este, firește, o ființă [illegible] o realitate și o proiecție mentală. Scena de teatru se deschide atît „în realitate", cît și în mintea protagoniștilor. *Aici stă forța mo*[illegible] naj-martor printre celelalte personaje: în faptul că *personajul acesta declanșează jocul reprezentărilor și deschide posibilitatea* unor bruște dilatări interioare.

De niciunde nu ies însă mai bine în evidență consecințele construcției dramatice bazate pe cel de-al treilea personaj decît din *Moara cu noroc*, *Pădureanca* și *Mara*.

Intuiția profundă a lui Slavici a găsit cea mai convingătoare motivație pentru deciziile personajelor sale, făcînd să coincidă momentele de răscruce în evoluția evenimentelor cu momentele cînd de față se află și personajul-martor.

E vreme destulă de cînd Ghiță a ajuns la „Moara cu noroc" [illegible] să-și dea seama că liniștea lui și a familiei a fost înșelătoare.

Au venit și zilele de toamnă cînd, una după alta, nenumărate turme de porci se perindă pe dinaintea „Morii", iar porcarii nu [illegible] Unul dintre boitari îi aduce lui Ghiță vorba Sămădă[illegible]

„– Sănătate și voie bună de la Lică Sămădăul! zise el [illegible] au să vie și celelalte turme în urmă și ne-a spus să-ți lăsăm aici cinci grăsuni din turmă și să ți-i alegi după plac.

– Bine plătește Lică! zise unul dintre drumeți.

– Are de unde! adause altul.

– Mai știi!? întîmpină al treilea. Are turme multe, și porcarii beau și mănîncă mult.

[illegible] hiță-și încreți fruntea. Vorbele boitarului și apoi vor[illegible] că, dacă nu primește, se trage în degete cu Lică, dar aici [illegible]

Bine, zise el, căl[illegible] eu cu Lică. Mîncat[illegible] și mai adause:

Ce știu eu cît vor fi mîncînd oamenii lui! Eu vreau să am socoteală curată.

– Așa-i ziseră oamenii."

[illegible] în sine pare fără prea mare importanță. Cu atît mai mult [illegible] face cunoscute prin omul său niște *propuneri* (nimic compro[illegible] propunerile – dacă despre propuneri e vorba aci –, dar nu le [illegible] învoieli mai vechi) și lăsînd astfel impresia că îi stă în puteri [illegible] unul își impune voința, iar altul se supune). Dar modificarea pe care Ghiță o aduce planului lui Lică nu e destul de radicală pentru [illegible] Întrebarea este pentru ce Ghiță acceptă totuși tîrgul. Dacă știe [illegible] ermă? Răspunsul îl aflăm chiar în text. Reproducem din nou [illegible] decît o cere textul.

„El simțea că, dacă nu primește, se trage în degete cu Lică; *dar aici, de față cu oamenii, nu putea să primească.*" *(s. n.)*

Înțelegem prin urmare că, de fapt, ceea ce îi propune Lică, ceea ce îi spun în mod *nemijlocit* cuvintele sale i se pare lui Ghiță, [illegible] răspunsului dat de cîrciumar intră încă un factor: cel de-al treilea personaj, oamenii gata să facă la repezeală trei remarci, oameni care n-au altă treabă decît să stea și să asculte cum el primește vorbele curva prea bine cunoscut de oricine și cum se poartă într-o situație nouă și neprevăzută ca aceasta. Sub ochii lor iscoditori, ochi detașat-interesați de spectator, el nu poate lăsa necercetat modul în care au fost rostite acele cuvinte, ca și modul în care ele trebuie luate. Dacă oamenii n-ar fi fost de față, el ar fi primit mult mai ușor ce i s-a oferit și nu s-ar mai fi gî[illegible] i-a fost oferit. Așa însă, gîndirea sa trebuie să ia o cale ocolită, să se obiectiveze într-o reprezentare, cel de-al treilea personaj, pentru a se întoarce modificată la sine. Podiumul pe care este așezat, asistența în fața căreia stă și care, vrînd-nevrînd, a început să-i locuiască și să lucreze în el, îi cer să ia aminte la „aparențele" cuvintelor, iar aparențele îl pun într-o lumină proastă. Din cauza aceasta, el nu poate primi ce i se dă – cum ar fi vrut –, dar în același timp nu-și poate permite nici „să se tragă în degete cu Lică". Din întreg raționamentul, scriitorul transcrie doar rezultatul, ultima reflecție, cititorul urmînd să refacă partea nescrisă, proces imposibil de efectuat fără luarea în considerare a tuturor componentelor situației, între care capitală este prezența personajului-martor.

Recapitulez, așadar! În absența celui de-al treilea personaj, Ghiță ar fi acceptat tîrgul fără să se mai gîndească – era prea dornic de cîștig. L-a acceptat și așa, nu însă fără a-l modifica, pentru salvarea aparențelor. Rezultă de aici că întîmplarea a trecut peste personaj, lăsîndu-l neschimbat, și că personajul-martor nu a contribuit decît la găsirea unui subterfugiu lipsit de importanță? Nici vorbă, deoarece esențiale *în situația de față* nu sînt nici „tratativele" propriu-zise, nici faptul că Ghiță a rămas – cum era – același lacom. *Esențială este însăși căutarea subterfugiului, a unui compromis în fața oamenilor.* Căutarea, tocmai ea, îl face pe Ghiță să se simtă vinovat în propriii săi ochi. Încercînd să afle o aparență pentru o realitate încă inexistentă (în fond, el nu încheiase nici o învoială cu Lică și nici nu i s-a supus în vreun fel pînă acum), *neavînd ce să ascundă*, Ghiță creează pentru sine o taină artificială. Fiindcă se ferește să se umilească față de oameni (cel de-al treilea personaj umilește întotdeauna *cînd nu este dorit*), Ghiță se umilește față de sine. Este primul pas pe o pantă la poalele căreia îl așteaptă umilința supremă: abandonarea nevestei în brațele lui Lică.

Înțelegem că, în scena de teatru din povestire, cel de-al treilea personaj impune un comportament specific: obligă protagoniștii să se ascundă – fără să reușească – și să-și compună o mască „onorabilă", chiar dacă, nefalsificat, chipul lor real, cel de zi cu zi, i-ar sluji mai bine.

Întrevăd de pe acum posibilitatea unei clasificări a situațiilor create pe baza introducerii în epic *a celui de-al treilea personaj*.

Se distinge drept criteriu *intenția protagoniștilor* de a fi sau nu văzuți. Apar, astfel, trei situații: 1° protagoniștii, ambii, nu ar dori să fie asistați de nimeni, dar – în ciuda dorinței lor – un personaj-martor transformă întîmplarea în scenă de teatru, iar pe ei în actori expuși spectacolului public, teatralizarea momentului are loc fără intenția lor; 2° unul dintre protagoniști alege în așa fel prilejul, încît confruntarea cu celălalt să fie publică: intenția teatrală aparține, așadar, doar unu a dintre cei doi; 3° protagoniștii caută *intenționat* ca actele lor să se desfășoare sub privirile celui de-al treilea personaj.

1° Iată prima situație, așa cum o întîlnim în nuvela *Piatra din prag*.

Cu puțin înainte de a fi dus la cătănie, Petrea Surdului a luat-o de nevastă pe Floarea, „fata din oameni buni care ținea la cinstea ei ca la lumina ochilor". Au trecut cîțiva ani la mijloc și Petrea

s-a întors la casa lui. Treburile îi merg bine, „cînd țarina nu-i [illegible] barul." „Negustătorea." Cu o nevastă ca a lui nu îi era rușine [illegible] mecanisme cu bătaie precisă și explozie întîrziată. De data a- [illegible] *Norocul și nenorocirea în drum îl întîlnesc pe om.* În drum, într-adevăr, pentru că acolo oamenii se află laolaltă. Sub privirile lor se hotărăsc destine. Acolo, la loc deschis, se [illegible]

[illegible] înd prin tîrg, cei doi sînt opriți de un om, un domn de [illegible] deloc. Domnul, pe vremuri „biet scriitoraș" în satul lor, acum notar în altă parte, a schimbat cîteva cuvinte cu Floarea și și-a [illegible]

> [illegible] ochii ei, în fața notarului și în ochii lui, pentru ca să [illegible] că între Floarea și notarul s-au petrecut lucruri care nu se spun, dar nici nu se uită."

[illegible] e aici încolo viața celor trei se schimbă. Petrea caută prie- [illegible] și nici dușmanii binevoitori. De asemenea, bănuiala nu i-a fost trezită nici – cum se întîmplă – de niște semne compromițătoare,

lucruri prost dosite sau uitate cine știe unde. Tocmai dintr-o *scenă* [illegible] *aduc în scenă propria lor intimitate sufletească.* [illegible] exact specificul însuși al prozei realiste.

2° Altele sunt reacțiile personajelor și raportul tensiunilor [illegible] ai cîrciumarului, Lică

> „îl trase pe Ghiță la o parte și-i zise încet:
> – Cînd vine jidovul pentru cîștigul de la Sf. Dumitru?

– Arîndașul? răspunse Ghiță tot mai încet, gîndeam să mă duc eu la el.

– Da, arîndașul. Nu te duce, grăi Lică. Lasă-i să vină el. Am o vorbă cu dînsul!

[illegible] păstreze taina despre cele ce vorbeau, el rostu cuvintele [illegible] tare, pentru ca oamenii de sub cerdac să le poată auzi, apoi privi cum speriat împrejurul său și adause:

– Dar să intrăm în casă.*

Greu va plăti Ghiță la tribunal schimbul de vorbe cu Lică: Sămădăul s-a știut apăra, Ghiță, însă, a avut împot[illegible] la crimă, *aparențele* sunt capul de acuzare într-un proces ce îl va strivi.

Improvizată intenționat, scena de teatru desfășoară în fața [illegible]

Dacă spectacolul teatral declanșat fără nici o intenție – așa [illegible] pune la cale, ci mintea diabolică a unuia dintre „actori" [illegible]

aici) este singurul care încearcă, în ascuns, *plăcerea* punerii în scenă. Cauza acestei plăceri nu este însă de origine pur *teatrală*. [illegible] chiar astfel pe cineva care a îndrăznit să i se opună.

3° Plăcerea teatrală ca atare nu o vom găsi decît atunci cînd intenția aparține protagoniștilor și, implicit, și personajului-martor, adică atunci cînd vom întîlni cea de-a treia dintre [illegible] are însă aici punctul de origine. Abia Sadoveanu și Preda vor [illegible] într-o lume teatrală pe care el însuși a vrut s-o creeze.

Am urmărit pînă acum să atragem atenția asupra unui tip distinct de personaj și să punem în lumină *esența lui teatrală*. [illegible] teatrale construite pe baza celui de-al treilea personaj, ceea ce [illegible] am avut în vedere – fără să considerăm epuizată problema – stabilirea [illegible] nu acestui fenomen de dimensiuni revoluționare: opera lui [illegible]. Aproape uitată de critică[1], condamnată exclusiv „stu[illegible]lui" școlar, opera sa continuă, după cum se vede, să ne mo[illegible] presus de noi, ce nu așteaptă recunoașterea noastră pentru a[illegible]

[illegible]

[illegible] *Pădureanca* e greu să înțelegi astăzi cum de a trecut [illegible]

grafice"[10]. Ceea ce echivalează de fapt, tot cu o condamnare. Abia ultimii douăzeci de ani aduc o schimbare notabilă în receptarea [illegible]

[illegible] natea și obiceiurile contemporane. Int[illegible] ldă – ca o [illegible]

catastrofală. Importantă mi se pare organizarea inumă a personajelor și a spațiului.

[illegible] se dovedește a fi cea mai teatrală dintre operele lui Slavici.

Iorgovan, fiul lui Busuioc, „bogătoiul", și cu sluga Șofron, oameni de la cîmpie, pleacă spre munte să aducă secerători. Cu gîndul la Simina, frumoasa Pădureancă din vara trecută, Iorgovan [illegible]

seceriș. Venirea [illegible]

[10] D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici. Operă literară*. București, Editura Academiei [illegible] 150.

[illegible] tîrgului de oameni pentru seceriș din ținutul Aradului" – G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982, p.

nemulțumiri. Complicație umilitoare pentru niște oamen[illegible]

[illegible] țiile dintre personaje.

Povestea, atît de greu de rezumat, fiindcă nu se bazează pe [illegible] moartea violentă a lui Iorgovan și cu prezumtiva căsătorie a Siminei cu Șofron.

Nucleul teatral se încheagă în epicul nuvelei imediat. Narratorul povestește avînd în vedere nu un singur personaj (Iorgovan), ci [illegible]

[illegible] o sărută în curtea lui Busuioc...), Șofron (cînd Iorgovan o [illegible] nește în ascuns pe Simina, seara, apoi la secerat...), Simina [illegible] cei doi se înfruntă și își trădează slăbiciunile).

Dar de-abia de-acum încolo începe ciudățenia. Iorgovan, Si[illegible] [illegible] tagoniști), dar în orice caz completă. Cu toate acestea, scriitorul nu pare a fi mulțumit.

În mod surprinzător [illegible] de o mînă de maestru.

Este, de aceea, cu atît m[illegible] zară eticheta ce nici azi nu a fost dezlipită de pe imaginea sc[illegible]torului și a operei. Slavici, scriitor

greoi și neadunat? Pare inexplicabil ca un „pionier" „un clasic cu expresia primitivă", „un ardelean așezat" să vrea „să sur prindă" pe scena aproape [illegible] Iscusința de a [illegible] a [illegible] și [illegible] ca *poate* încă mai mult.

Ce face el în continuare? Așază pe lorgovan. Simina și Șofron [illegible] pînă în ograda parcă neîngrădită a lui Busuioc

„Plecînd Busuioc la Socodor, Curticul întreg știa în ce treabă o să-i fie umblarea."

Un polip uriaș proliferează în cercuri concentrice șiruri-șiruri de spectatori iau parte la un spectacol în fond minuscul (zbaterea a trei tineri), în fapt gigantic prin consecințele „epidemiei" teatrale

Spațiul însuși e organizat în așa fel ca să servească acestei [illegible] casa, șura, grajdul, tot atîtea locuri din care se poate vedea, toți [illegible] *loji*, o curte-arenă – în mijlocul *unui dimpu* vaste, în [illegible] ochiul aleargă-aleargă, liber să vadă, ca ochiul bunului Dumnezeu, dintr-un capăt al lumii în celălalt capăt. Apoi, departe, rădicîndu-se munții.

Iată de ce găsesc că *Pădureanca* amintește de o tragedie antică *amintește structurii, geometric, aproape neverosimil*: trei personaje dispuse teatral, însoțite tot teatral de un cor, și urmărite tot teatral de un amfiteatru de spectatori. Tragedia antică montează

[illegible] *și tot pe scenă* – de un grup de spectatori-comentatori corul. O intimitate preluată de ochiul străin și retransmisă altui ochi străin și altuia, mereu, telescopic – o dezgolire completă, [illegible] mărește și hrănește umane, într-o lume ce nu cunoaște intimitatea [illegible] În [illegible] pe doi ca pe o nimfă și face din ei o mostră într-o vitrină. [illegible] străin, ca sub o supă, ca sub o sută de lupe atunci asupra [illegible]

Grandoarea teatrală a operei lui Slavici e de găsit într-una din [illegible] centrează exemplar o copleșitoare forță și densitate teatrală

Locul: curtea lui Busuioc. Timpul: seara târziu.

„Șofron stătea în ușa grajdului: acolo îi era locul. Asupra [illegible] nică să-i fie așteptarea. Cînd Simina se ivi în curte, el tuși o dată.

Simina se dete cu inima încleștată înapoi. Nu știa dacă el a zăpsit-o sau nu, dar o dată cu capul n-ar mai fi ieșit lorgovan porni după dînsa.

[illegible] dînd semn să se depărteze [illegible] Șofron ieși un mînă cu furca de fier din grajd: se duse [illegible]

Nu! Tot n-ar fi voit lorgovan ca sluga tăiînă-său să-l vadă [illegible] întoarse spre casă. Nu știa ce să facă. Era supărat. Intră: te

pomenești că Simina nu se mai întoarce, crezînd că el nu mai vine, ori se întoarce și nu-l găsește. Nu intră ce-o fi, crezînd sluga?! Oamenii cuiva își fac treburile ziua, la lumina mare. Era supărat pe Simina, pe Șofron, pe sine însuși, supărat pe toată lumea. Mai mare însă decît supărarea îi era rușinea de lucrul pe care îl făcea și nu putea să-l facă.

Bucuroc avea fecior și n-avea astîmpăr. Nu i-a trecut niciodată prin minte să-i întrebe pe feciorul său unde se duce și cînd se întoarce: asta era treaba lui. Acum însă tatăl nu-și găsea locul: ar fi vrut să știe unde se află și ce face, ar fi voit însă fără ca să întrebe pe cineva.

În cele din urmă ei se ridică de la masă, unde stăteau cu toții de vorbă. Par'însă că toți știau de ce vine și cu ce gînd pleacă: în clipa cînd întinse mîna spre broasca ușii despre curte, el se întoarse, intră în casa cea mare, se duse la fereastră și se uită în noaptea luminată de lună plină.

Șofron se cobora din pod cu o furcă de fier, Iorgovan se întorcea spre casă, iar la capătul grădurilor Simina stătea înaltă și neclintită.

Îi era și lui Bucuroc rușine de ceea ce făcea, dar tocmai el nu putea să nu o facă, avea datoria de a ști cele ce se petrec.

Acum tremura și el, tremura și Iorgovan, tremura și Șofron, tremurau cu toții în trupurile lor și neașteptatul pornit de la Simina îi cuprinsese pe toți: dedeau toți din prisosul vieții lor.

Unul singur dedea din lipsă, și tocmai aceea tremura mai tare, Neacșu, care nu mai avea timp să aștepte. El se uită la colțul curții, privind țintă la furcă-sa care înainta iar spre curte.

Șofron iar tuși.

«Care va să zică, așa stă la pîndă?» grăi Iorgovan în el și plecă hotărît spre Simina.

Șofron ieși cu furca-n mînă.

Iorgovan se făcu că nu-l bagă în seamă.

Acum Șofron aruncă furcă cît colo și o luă drept spre feciorul stăpînului său, care se opri în cale să-l aștepte.

Simina rămase încremenită, iar Neacșu plecă spre cei doi flăcăi.

– Ce vrei tu cu fata aceea? întrebă Șofron hîrșit, de tot hîrșit.

– Ce vrei tu? îi întrebă Iorgovan.

– Eu vreau s-o iau de nevastă! răspunse Șofron.

– Eu nu vreau s-o iau! grăi Iorgovan desclus.

– Atunci las-o-n pace!

– Nu mă lasă ea pe mine!

Șofron se dete un pas înapoi. Acum era acuma: ce putea el să facă?

– Minți – strigă el – minți, minți!

– Nu minte, Șofroane, grăi dînsa ridicînd mîna. De cînd lumea nu s-a spus un adevăr mai mare.

Șofron rămase cu ochii țintuiți în pămînt și pămîntul nu se deschidea ca să-l înghită.

Ridicîndu-și apoi privirea, se uită lung și la Iorgovan, și la Simina: ar fi vrut să vadă ce este în el de ea îl iubește atît de mult și ce lipsește în ea de el nu este gata să intre în joc pentru dînsa.

Nu s-a sfîrșit încă grăi dînsul întorcîndu-se înapoi. O să vedem, o să mai pățim noi multe.

Neacșu rămase neclintit între Simina și Iorgovan (

C[illegible] [B]ucuroc [v]a [s]tă în pragul [ș]ez[illegible] Șofron se întoarse înapoi, iar ceilalți steteau la potrivite depărtări unul de altul.*

Scena este, la lectură, de o mare vizualitate. Figura ei de bază – ipotipoza (*hypotypose* „imagine", „tablou"; modalitate de concretizare a ficțiunii în actul lectură). Nu există aici nimic inert, nimic care să nu conducă fluidul teatral, nimic care să

rămînă pe dinafara lui. În prima clipă, actorii sînt Simina și Iorgovan. E au ceva de ascuns, ei se tem și se feresc. Un pas însă și toate au fost dezvelite și înțelese. Un singur lucru mai poate fi salvat: curajul asumării pasului imprudent. Simina și Iorgovan se apropie, veritabili actori, de mijlocul curții-scenă-de-teatru [illegible] cei doi, fără a-și pierde pe de-a-ntregul statutul specific, el intră [illegible] însă alți spectatori (Neacșu și Busuioc), astfel încît spectatorul inițial (Șofron) are în rîndul lui spectatori. Dar și spectatorii spectacolului au spectatori: Busuioc se simte urmărit și înțeles de ochiul nevăzut al familiei așezate la masă. Încetul cu încetul valuri succesive de martori avansează spre scenă și se cuprind în spectacolul parcă fără sfîrșit al unei lumi îmbolnăvite de teatru.

Cînd a vorbit, în *Istoria* sa, despre „comentariu etnografic" în *Pădurenii*, G. Călinescu s-a gîndit la mulțimile de pădureni coborîți la cîmpie și, desigur, la secerișul propriu-zis. Ce trebuie să înțelegem prin „comentariu etnografic"? Un fel de literatură ilustrativă, stînd în marginea unei realități înregistrate pentru prisosul ei.

Lucrurile nu ni se par că ar sta așa. Ce îl mînă pe Slavici spre marile aglomerări umane este în realitate tentația teatralizării. Într-acolo îl poartă instinctul teatral, un adevărat *instinct central* declanșat în mintea epicului – sursa cea mai bogată a literaturii sale, factorul cel mai înnoitor, motorul ce pune în funcțiune toate resursele imaginare ale scriitorului.

Vedem totodată și performanța literaturii sale. Focarul narativ adună și urmărește pe zeci de pagini, uneori chiar de-a lungul unei opere întregi, ca în *Pădurenii*, mai multe personaje (structurate specific), unite legate între ele prin jocul febril al conștiințelor reflectante, în toate sensurile reflectante.

Lucru esențial de reținut: aceste personaje-la-un-loc nu for[illegible]

Legea lor nu este „instinctul de masă", ca la Rebreanu, bunăoară, ci conștiința, și *conștiințele sînt dotate cu conținut*.

Plecarea Siminei, în a doua parte a nuvelei, din curtea lui [illegible] arenei nu le scoate de tot din raza spectacolului public, dar le ferește din calea curentului ucigător din inima scenei, unde a [illegible] **mașina teatrală este adesea un instrument al morții.**

Slavici este mai mult decît întemeietorul unei vîrste în istoria genurilor a personajului românesc, vîrsta trasologului (mă voi explica), fiind – chiar în acest punct de maximă acutizare a prozei realiste – propriul său continuator. Lucrul e cît se poate de evident în cea mai importantă creație a sa, *Mara*. Epicul romanului [illegible] **într-un roman poate fi orice „mimic": o încleștare de corpuri, un geam ce se sparge, o încrucișare de priviri... Pentru cititor, importantă e reverberația ulterioară a „mimicului", pentru personaj – răsunetul public al faptei sale.**

[illegible] **de banală, atît de mărunt amuzantă, și se consumă atît de repede încît lectura noastră nu s-a observat că, pe nesimțite, ghemul cel mare al [illegible]**

Blăguță, învățătorul, a plecat la pescuit și a dăsat peste copiii printre care se află și Trică, un monitor, pe Costi, cu care Trică, ajutat de sora-sa mai mare, Persida, s-a bătut nu o dată:

> „Tocmai de aceea, poate, Costi era foarte aspru față de Trică, pe care îl știa acum singur.
>
> – Trică – strigă el rîzînd – stăi frumos!
>
> Trică se ridică îndrăzneț în picioare: i se făcuse o nedreptate.

Șezi strigă Costi.

– Dacă vreau șed; dacă vreau stau, răspunse Trică. Cine ești tu să-mi poruncești mie?!

Ceilalți școlari începuseră să râdă cu gurile întinse până la urechi, căci copiii sînt oameni și ei și se simt mulțumiți [illegible] de om și el, nu voia să fie [illegible] porunci, se și duse ca să-l apuce pe Trică."

Deținem aici datele fundamentale ale fenomenului: două personaje, unite prin ceva, se expun unui spectacol public, având *conștiința* clară a situației teatrale create. Trică refuză observația monitorului, iar monitorul nu poate admite îndărătnicia cuiva fără a-și deteriora autoritatea. De aici încolo, cei doi nu mai acționează cum poate le-ar fi dictat temperamentul și vîrsta, ci potrivit *imperativelor specifice ale situației*. Ea îi separă de grupul [illegible] înainte erau dizolvați, îi împinge în față, pe un podium, ea îi oferă întregii unei priviri devenite dintr-o dată străine erijate – fără nici o pregătire și fără nici un drept, decît acela, eseniial, al spectatorului – în instanță judiciară supremă, asistînd amuzantă. Aceeași situație, împărțind distinct rolurile, împarte distinct și efectele. Pentru protagonistul umilință, sentimentul [illegible] disforice, conștiința îngrozită a coborîrii propriei persoane și refuzul el disperat. Pentru cel de-al treilea personaj: desfătare imperceptibil răutăcioasă, euforia propriei *superiorități*, dobîndite din senin, fără nici un efort, prin reflex, șansa de a fi cuprins mod eferict pe dinafară[1]. Într-un cuvînt, o complexitate extra-

[1] „Cel ce rîde, prin rîsul său, își face simțită superioritatea față de altul. El rupe deodată angajamentul său într-o dramă pe care n-o mai ia în serios. Să rîzi înseamnă să mă consideru ca spectator indiferent și unei comedii care se joacă

[illegible] exact! Într-o singură frază, cu mijloacele cele mai simple.

Altădată micul incident n-ar fi avut nici o urmare sau, și mai [illegible] se umflă, e chestiune de viață și de moarte. Nu mai contează nici forța evidentă și nici poziția adversarului. Trică știe și el

> – să muște, să zgîrie și să dea cu picioarele, ceea ce pe Costi îl umplea cu atît mai vîrtos de mîndre, cu cît ceilalți școlari se ridicaseră pe bănci și rîdeau cu hohote de cîte ori Trică îl numerea bine."

Situația nu numai că ia naștere instantaneu din te miri ce, [illegible] seamănă cu o reacție în lanț, incontrolabilă, într-un spațiu închis, strîmt și *presat* contrast – spațiul teatral. Ne putem reprezenta mai bine mecanismul ei intim servindu-ne de o analogie: să ne închipuim trei oglinzi dispuse în așa fel ca fiecare oglindă să le [illegible] în ele, la nesfîrșit. O lumînită așezată între ele va fi atunci un foc de artificii, o explozie de mii de lumini, un incendiu triplu [illegible] de reflectarea lui și a situației în ochii cuiva. El se vede pe sine [illegible] ascuns. Relația teatrală se răsfrînge cumplit amplificată în con[illegible] [illegible] cine n-a trăit el însuși ce se descrie aici – și nu cred să fie cineva care să nu fi trăit astfel de momente, deși poate, nu va fi zăbovit asupra lor –, oricîte analogii vom produce și oricît vom analiza,

[illegible] [illegible] [illegible] [

aceste rînduri vor rămîne obscure, vorbe fără obiect. Borges are o povestire despre Averroes, arabul care n-a văzut niciodată o reprezentație teatrală, dar a citit *Poetica* și a ascultat plin de uimire [illegible] călător venit din Asia. La sfîrșit, își spune că tragediile trebuie [illegible] formele cele mai frecvente și mai complexe de coagulare a realității noastre de toate zilele; curentul ei trece peste noi și peste spațiul literar, unindu-ne cu el într-o zonă comună. Experiența teatrală cotidiană va fi condus cîndva, nu se știe cum, poate din întîmplare, poate din joacă, într-o bună și luminoasă zi a inspirației universale la nașterea *teatrului* ca artă a spectacolului dramatic. Teatrul vieții noastre cotidiene, teatrul ca artă, teatrul ca [illegible] ceva esențial teatral în reflexivitatea ei multiplă. O ultimă observație: poate se va fi înțeles că termenii de *teatru*, *teatral*, *teatralitate* sînt întrebuințați într-un alt înțeles decît de obicei, ei nu se suprapun perfect peste ceea ce știam a fi teatrul ca atare, cu tot ce e legat de el. De aceea, deocamdată, facem apel la analogii și figurații – spre a evita, pe cît se poate, reducerea unei [illegible]

Desigur că putem găsi comentariul de mai sus oarecum dis- [illegible] nu e vorba acolo decît despre niște copii. Cred însă că nu se pot tăgădui cîteva lucruri: teatralitatea întîmplării, faptul că ea e conștientizată de protagoniști („...ceea ce pe Costi îl umplea cu atît mai vîrtos de mînie, cu cît ceilalți școlari se ridicaseră pe bănci și rîdeau în hohote" etc.), amestecul unor emoții extrem de diverse, bine delimitate în funcție de gruparea personajelor, autonomia fragmentului, resimțit cel puțin ca „deosebit" în [illegible] aceasta nu e lipsită de consecințe: Trică va trece Mureșul să o

aducă de la mănăstire pe soră-sa pentru a-l răzbuna, bun prilej [illegible] viața sa apucă o altă cale, angajîndu-le pe toate celelalte într-o spirală nouă, cu un nou curs, violent, *e adevărată încăierare* de astă dată.

Găsesc extrem de grăitor faptul că adevărata narațiune a romanului începe cu o măruntă întîmplare teatralizată; o întîmplare care ar fi rămas definitiv banală dacă nu ar fi fost așezată într-un context teatral: singur el poate dezlănțui în inima *celei mai liniștite realități* hotărîri încăpățînate, planuri îndrăznețe, pasiuni arzătoate.

Așadar, iată-l pe Trică trecînd podul și venind înapoi cu Persida, memorabil moment, într-o luntriță purtată în voia apelor [illegible] de oameni, „speriați" și curioși, mai întîi, iar la urmă numai [illegible]

> „Toți alergară să vadă cum luntrița intră sub pod, apoi se-ntoarseră și alergară pe-mbulzite ca s-o apuce intrînd din jos de pod. Persida și Trică ședeau strîmtorați, căci știau, ce-i drept, că de înecat nu se vor îneca; dar nici cu fața curată nu vor scăpa după ce au ridicat atîta lume în picioare."

„Mă găsesc oriunde e ceva de văzut", ar putea spune cel de-al treilea persoi.

„Tocmai cînd ar trebui să fie singur, atunci e cineva de față", s-ar putea plînge personajul lui Slavici.

Cam acesta ar fi și gîndul celor doi copii, și nu numai al lor; același lucru o preocupă și pe maica Aegidia, în seama căreia a fost lăsată Persida.

> „Mult ar fi dat maica Aegidia ca toată această lume neastîmpărată să rămîie departe-n urma ei, ca să poată vorbi ea singură cu Persida. Căci iubea maica adevărul, dar mai

presus de toate îi era numele cel bun al mănăstirii, și toate i le-ar fi iertat copilei dacă prin o minciună bine potrivită ar fi scăpat acest nume bun. Lumea nu era însă numai neastîmpărată, ci totodată și sprinteră, și maica Aegidia cea cu pas mărunt rămase ea departe-n urmă."

Ceva totuși vine să ne pună în încurcătură. Ceva nu se petrece [illegible] sînt conștiente de situația neplăcută în care au intrat, nu se lasă strivite de ea, ci o înfruntă și o domină în cele din urmă. Mai [illegible] Radna la un loc au ocazia dintr-o ochire să-și dea seama ce copii are ea, Mara găsește numerit să comitate: „Nu, copii ca ai mei nimeni nu are!". Mai apoi, Persida însăși. Deși cu puțin timp [illegible] suba poziții inferioară în care o tîntuise o clipă tiparul teatral, se smulge curentului afectiv obișnuit și răsloarnă spectaculos situația în favoarea sa:

„Ieșind din lantriță, ea trecu iute, îndrăzneață și cu capul ridicat printre cei adunați pe țărmuri și se duse drept la [illegible]

– L-a bătut – grăi dînsa iute – i-a scos păr din cap, l-a [illegible] a zgîriat la gît.

– Cine l-a bătut? întrebă maica mai ușurată."

Detaliul ar trebui să ne pună pe gînduri: Mara și fata ei nu [illegible] lui puteri, ridicîndu-se deasupra situației teatrale, și o reconfigurează.

Paginile următoare au, printre altele, calitatea remarcabilă de a oferi o [illegible] rilor se schimbă neîncetat. Ca și cum gestul surprinzător al

[illegible] în așteptările ei și, de aceea, inconștient, ar fi simțit imperios [illegible] frustrată de spectacolul mereu ratat și care constituie însuși fun- [illegible] din formele ei fixe, o forță teribilă și misterioasă lovește masa de [illegible] fundcă la ei „toate merg una peste alta", ba că vinovat e învățătorul, ba că nu, vinovată e – zice Mara – doar maica Aegidia, [illegible]

„[illegible] deprinsă cu lumea, în mijlocul căreia se afla, și o trecură fiori reci cînd se gîndi că oamenii aceștia ar putea să se pornească la ceartă."

E prea tîrziu ca lucrurile să se mai fixeze într-un fel. Călugă- [illegible] a celor două localități, „o adevărată răzmeriță!"

[illegible] turii (de o desăvîrșită noutate) pe care a descoperit-o, ci și mani festările ei atipice, aberante, evident mai complicate.

Relevarea teatralității nu se pare esențială pentru înțelegerea operelor sale de primă valoare. Nu este o întîmplare că teatralizarea apare în nuvelele sale cele mai bune și în *Mara*, și lipsește cu totul din producțiile de a doua și a treia mînă, precum nuvelele tîrzii sau masivul roman istoric *Din bătrîni*. Realismul său, acolo atît de puternic, de elocvent, de autentic, este dincoace aproape în întregime deposedat de atributele cele mai de seamă, inte- de spațiu viu, tensionat, sfîșiat de curenții unei afectivități contradictorii, o trăim totuși în aceste momente, de care *Mara*, spre exemplu, este împînzită. O forță perfidă îndreaptă negreșit este în proza sa majoră forma fundamentală de organizare a spațiului: recunoaștem figura ei tutelară pretutindeni: în clasa școlii de la Radna, pe podul Mării, în vie, în curtea lui Claia de la Arad, în biserică.

Să ne oprim acum la una din paginile cele mai importante și mai cunoscute, dacă nu cea mai importantă și mai cunoscută, din roman: celebrul episod al geamului spart de la mănăstire:

> „Într-una din zile, ferestrile fiind deschise și zbiind o dată vîntul în ele, una, tocmai cea de la macul din colț, unde stetea maica Aegidia cu Persida, s-a sfărîmat.
>
> Natl s-a dus să o vadă și a văzut – nu fărîmăturile de geam, ci o fată care îi părea grozav de frumoasă.
>
> Nu-i vorbă, n-avea nevoie să și fie pentru ca să-i pară frumoasă. Ceea ce se ivește la fereastra unei mănăstiri de călugărițe are totdeauna ceva tainic și plin de farmec. Acolo, chiar bătrînă fiind, femeia pare tînără, chiar urîtă pare frumoasă; iară lucrurile sînt cum ele ne par.
>
> Din întîmplare, însă, Persida, care alergase și ea să vadă ce s-a întîmplat, era chiar mai tînără, mai frumoasă și mai plină de farmec de cum Natl era-n stare să și-o închipuească.

El rămase mut, cu inima încleștată și cu ochii oarecum

fi era parcă s-a rupt, s-a frînt, s-a surpat deodată ceva și o mare nenorocire a căzut pe capul lui."

Nu e deloc exagerat să vedem aici o întîmplare cu valoare întîmplarea aceasta *inaugurează* (inaugurează, înființează) unește două vieți, două familii și, în cele din urmă, prin care au trăit-o, Persida și Natl, *vor rezent* de acum încolo de inepuizabil, revitalizator. Literar judecînd lucrurile, atît cît am atat se integrează în linii mari codului romantic și chiar unei îndelungată tradiții. Cadrul e dintre cele arhiconsacrate: o mă năsture – tot ce poate fi mai romantic! Personajele ajung să se -i ea face să se deschidă ferestre, ea face să se pornească vîntul, stau una de alta. *El* – cavalerul copleșit de iubire, *Ea* – femeia tanță: „nu-i vorba, n-avea nevoie [fata] să și fie frumoasă. Ceea ce se ivește la fereastra unei mănăstiri de călugărițe are întotdeauna... etc." El, însă, nu e un cavaler rătăcitor, ci doar un reză de făgașul pe care păruseră că-l au lucrurile, căci iată ce urmează:

> „Persida sta neajutorată în fața geamurilor sparte și nici nu-l băga-n seamă [pe Natl] cînd veni maica Aegidia, ca să vadă paguba.

[illegible]

de copil mic, îl socotise totdeauna cel mai bun băiat, și muntea i se oprea în loc văzîndu-l atît de îndrăzneț.

– Sidi! grăi dînsă mîhnită și apucă fata de braț, ca s-o dea din vederea tînărului.

Rău a făcut, căci acum se opriră și ochii Persidei asupra tînărului cu șorț curat, cu obrajii rumeni și cu mustața mică, acum își dete și ea seama de ce stă acel tînăr acolo.

Obrajii ei se umplură de sînge și era parcă o săgetase ceva prin inimă.

Atît a fost, nu mai mult, și ea nu mai putea să fie ceea ce fusese."

Oricît am căuta în literatura română de dinaintea lui Slavici ceva asemănător, nu am găsi. Slavici răstoarnă mecanismele descoperirii în iubire, descoperirea reciprocă a îndrăgostiților și descoperirea lor de către terți. Nu întîmplarea, nu mănăstirea, nu dialogul mut al privirilor întîi de toate, nu recuzna obișnuită. În sfîrșit, nu rețeta, nu acestea provoacă sentimentul, ci, oricît ar părea de ciudat, *cel de-al treilea personaj*, maica Aegidia. Prezența ei aici este esențială. Vorba mustrătoare a maicii Aegidia *revelează ceva ce altfel ar fi rămas definitiv ascuns*, o realitate pe care Persida pînă acum nu a cunoscut-o și care i-ar fi fost nu se [illegible] ochi pe Natl și, dincolo de el, o face să înțeleagă deodată sensul misterios al principiului pe care el îl reprezintă: bărbătescul. Vorba aceasta, precipitarea, glasul și gestul brusc care au însoțit-o, într-un cuvînt acțiunea involuntară a celui de-al treilea personaj, [illegible] lucruri contradictorii că între ea și bărbatul de peste drum ar putea fi ceva amețitor și nespus de dulce și că acest ceva trebuie

ținut departe de orice privire. Sentimentul și cenzura lui se nasc împreună. Cel de-al treilea personaj constituie impulsul și, deodată cu el, interdicția eliberării lui. Mîna nevăzută a martorului se [illegible] atinge ea se retrage în spatele unui paravan, care – ce oroare! – se [illegible] la capăt, procesul se desfășoară astfel: apare întîi conștiința cenzurii, apoi are loc căderea ei, rușinea, și abia în ultimul rînd ia naștere motivul pentru care există o cenzură: realitatea intimă [illegible] vinovată („obrajii ei se umplură de sînge...") de un fapt încă neînfăptuit (la fel ca în *Mauru cu noroc*, în episodul cu Ghiță și [illegible] să se împlinească („...parcă o săgetase ceva prin inimă")[12]

Vedem, așadar, la ce distanță de modelul romantic se situează întîmplarea de mai sus! Mecanismul ei adînc explică o zonă pulhică rămasă cu desăvîrșire necunoscută literaturii mai vechi [illegible] de schemele uzuale de construcție a personajului.

Scena geamului spart, în desfășurarea căreia cel de-al treilea personaj deține poziția esențială, va juca în viața Persidei rolul [illegible] deschide în calea ei în cele mai diverse momente, obligînd-o să-l [illegible] imprevizi[illegible]

Și încă un cuvînt asupra geamului ce se sparge. Din rîndurile precedente știm că ferestrele mănăstirii „și sus, și jos... erau date în alb, ca să nu să vadă prin ele, și nu se deschideau niciodată" [illegible] pe una. O dată cu ea cad însă ziduri întregi, obstacole și limite

[12] Acest episod descrie exemplar unul dintre fenomenele psihice cele mai profunde – faptul că intimitatea e o realitate ce ia naștere prin întîlnirea cu o [illegible]

între care personajul de până la Slavici se zădise în mod c
vențional și (nu o dată) fals, fără să aumtă că în mijlocul lumii ei
lui nu se reduce la o singură vocabulă. *Eu*. Geamul ce se sparge
– nulburătoare metaforă – pune dintr-o dată față în față conștiințe
ce-și sînt reciproc tu, legate însă printr-un el, conștiința străină,
intransigentă ca însăși Legea – cel de-al treilea personaj.

Existența teatrală fascinează și înspăimîntă. Dacă măcar o
singură dată personajul a devenit conștient de ea, existența
teatrală îl va ispiti irezistibil, și îl va ispiti – alt paradox – atît
neplăcerea degajată, incomparabil superioară. Cum se explică
această crudățenie?
voie în spațiul teatral nu este totuși exclus. Acolo se pot petrece
lucruri ce, altminteri, nu ar fi fost posibile. Sub privirea celui
altă ființă, protagonistul se trezește brusc legat de cineva în
același situație, care, și el, stă gol-goluț în mijlocul unei arene
rător liberă circulație a unui flux afectiv involuntar funcționînd
ca o confesiune totală, îndreptată în trei direcții: spre celălalt
protagonist, spre cel de-al treilea personaj și spre propria sa con
dezvăluind intimități deja constituite, dar și – adesea – *perfor-
mează*, întrucît *constituie*... intimități. Personajul lui Slavici e
capabil să urască sau să iubească numai fiindcă s-a aruncat să
străbată alături de cineva spațiul teatral. Imensul paradox al
teatralității de acest tip este că, deși teatralitate înseamnă deschi
[illegible]
l'ceat întîlniri amoroase sau dueluri compromițătoare. Atunci –
totuși! – de unde plăcerea, ne putem întreba pe bună dreptate?

Lucrurile se complică însă de tot dacă aducem în discuție
că, astfel, el își oferă o inevitabilă și substanțială senzație de

În *Dincolo de principiul plăcerii*, cu un alt material de obser-
vație, Freud explică tentația irațională de *a relua* aceeași și ace
leași situații dezagreabile (ceea ce contravine principiului genera
mai elementară, mai instinctuală decît principiul plăcerii"[1] Ca
și cînd, repetînd o întîmplare șocantă și penibilă individul în-
cearcă să pătrundă secretul profund care-l pune în puterea lui.
presimțind că dacă l-ar descifra și-ar regăsi eliberarea.

Reintrînd, sub impulsul repetiției, în tiparul teatru, pro-
tagonistul retrăiește cu sufletul dilatat de groază și de plăcere
impresiile primei sale ivniri publice.

Considerațiile precedente, nu încape nici o îndoială, pot părea
de tot obscure. Se vor lămuri, sperăm, cu ajutorul cîtorva noi
pasaje ale romanului.

Au trecut abia cîteva zile de la păținia cu geamul, iar Persida
„se zbătea ca și cînd ar vrea să scape, să fugă și să se ascundă în
fundul lumii" În loc să scape, să fugă și să se ascundă în fundul
lumii, Persida face exact contrariul

> „se duse cu pași hotărîți, deschise fereastra din față măcelăriei și rămase dreaptă, înaltă și cu fața deschisă în ea.
>
> Pe Naiș, care sta în ușa măcelăriei, cuprins de neastîmpăr, îl trecură fiorii.
>
> El ridică fără voie mîna stîngă la gură și îi făcu semn să închidă fereastra, căci vedea lumea

[1] Freud, *Dincolo de principiul plăcerii*
Dem Zamfirescu, Cuvînt înainte de
Editura „Jurnalul Literar", 1992, p. 36. Freud numește tendința de a relua
episoade traumatice *compulsiune de repetiție*.

Îi era frică de femeia care stătea acolo sus în fereastră.

Nu era păcat, nici un rău nu i-a făcut Persida nimănui, și totuși ea se simțea umilită și nu mai putea să privească în ochii maichii Aegidia și nu se mai ducea, nu mai voia să se ducă la fereastră.

A, era parcă o apucase un fel de nebunie, care a trecut.

Dar A fost o nemaipomenită ispitire, de care îi era rușine, și mult ar fi dat ca nici el să nu fi băgat de seamă când ea a deschis fereastra.

Dar, la urma urmelor, de ce a și deschis-o? Numai și numai ca să-i arate că pupin îi pasă de dînsul, că poate, dacă vrea, s-o deschidă numai și numai ca să rîdă de dînsul.

Ar fi vrut să i-o scrie aceasta pe o bucată de hîrtie și să-i

Dar îi era rușine.“

Avem aici tot ce ne trebuie și încă ceva pe deasupra.

Sub pretextul transparent al unui pariu cu sine însăși („«Dacă voiesc, pot și pupin îmi pasă»“), Persida repetă scena din apun. Deschiderea ferestrei echivalează clar, psihologic vorbind, cu o denudare: în cadrul ei, fata „*rămase dreaptă, înaltă și cu fața deschisă*“. Școlărița de la mănăstire știe bine că de față nu se află maica Aegidia, dar la fel de bine știe și că ea poate intra oricînd pe ușă sau că, în fond, locul ei poate fi luat de o stradă întreagă

fereastra, fundică posibilitatea intervenției lui există mereu, ca *demonul ascuns al repetiției*, obsesia fascinantă a orori. Încă vi Gestul „nebunesc“ al fetei l-a atras și pe bărbat în perimetrul incendiat de lumină al scenei, al spectacolului, al *exhibiției*. În clipa aceasta se întîmplă încă ceva remarcabil: unul dintre protagoniști, Natl, își dublează statutul de protagonist cu acela de

aceasta, și de înțelesul adînc al deschiderii ferestrei, de vorbe mîna stîngă la gură și făcu semn să închidă fereastra, căci

mai mult, un adevăr deja verificat: individu, tearalizat adună în persoana sa toate instanțele teatrului: *eu*-l său, *te*-ul semenului și *ilelitatea* martorului. *Conștiința sa este sumă a trei conștiințe precis ordonate*. Ferestrele sufletului au fost integral deschise și oricine le poate devasta cu privirea. Reacția lui Natl are consecințele previzibile: umilință, rușine, vină, revoltă.

Și ca să nu mai existe nici o îndoială, instinctul reperției mai

drumul acela trece prin fața măcelăriei, unde, acum, e plin de lume: Natl (care „sfărîma tocmai cu barda încheietura de la un genunche“ „rămase cu privirea pierdută și barda îi tremura în

(„se uită și ea mirată“), un bătrîn (știind „dincolo, peste drum, la colțul colț ...cu gura căscată“). „Persida trecea ca prin văpaie n stuitoare“ Acîta tensiune în *drama cotidianului* literatura română de pînă la Slavici nu a mai cunoscut. Deși trecerea Persidei prin fața măcelăriei nu se integrează întru totul tiparului teatral (în fond secretul fetei nu a fost anula de cei ce o privesc, poate doar presimțit), ea realizează totuși descărcările specifice de energie. Niciînd realul nu a fost mai saturat de afectivitate și

contradictorie de efecte, ca un ghem pestriț pe care firele urînse la maximum stau să plezniască: uimire și admirație, curiozitate devoratoare, frică, rușine, umilință și sfidare, într-o atmosferă

teatral se intră cu partea adîncă, umbrită, a sufletului. Faptul că Slavici, și nu altcineva, a descoperit și a cădut opera sa durabilă

ale psihicului uman.

În cele din urmă, Persida sfîrșește prin a cedа *complexului teatral*:

„Îi era frică Persidei de oameni. Vedea, ba simțea, oare-[illegible]iar și pe nevăzute, că toți se uită cu ochi bine [illegible] la dînsa, că toți o judecă, și mintea i se încleștа, ca [illegible] tot în fața măcelăriei lui Hubăr-s-ar afla. Îi era ruine[illegible] ea și cînd toți ar putea să afle *din fața* ei cele petrecute, se temea de ceva neștiut și nu știa cum să calce, cum să-și [illegible] trupul, cum să-și poarte capul și ce să facă cu mîinile ei." (s. n.)

Același complex pune stăpînire și pe Naiț. Cele două persoane se simt în situație teatrală *chiar și atunci cînd nu e nimeni de față să-i vadă cuprinși de o timorată pornire erotică*. Cel de-al treilea personaj a devenit (este și) o *instanță interioară*. Pentru Persida – mama Aegidia („Vedea în gîndul ei pe mama Aegidia..."); pentru Naiț – Hubăroaie („Îi era parcă mumă-sa stă de pîndă colo, la răspîntie, și-l vede și se mîhnește").

Trecem peste o serie de secvențe teatrale (intruziunea lui Naiț la nunta lui Claici, întîlnirea lui cu Persida în păduricea de la Arad sub privirile fetei lui Claici, întîmplări legate de persoana lui Codreanu, Persida și Naiț jucînd-a vie etc.), pentru a ne opri la particularitatea pe care o aduce romanul în devenirea tiparului teatral, particularitate de care pomeneam la un moment dat, considerîndu-l pe Slavici „propriul său continuator"

[illegible]

(„mult ar fi dat [Persida] să fie singură") și, în același timp, nu pot trăi în absența

„e atît de greu a-ți face datoria cînd nimeni nu te ajută, nimeni nu te sfătește, nimeni nu ți-o aduce mereu aminte
Era, sărmana copilă, cuprinsă de spaimă acu [la Arad] în mijlocul acestei lumi, unde nimeni nu i se punea în-

potrivă. O, Doamne! Cîte n-ar fi făcut ea dacă n-ar fi fost în apropierea ei Tricăi și ce a făcut cînd s-a văzut singură, de capul ei!

Nu! omul nu trebuie să fie niciodată singur
Voia să meargă acasă, unde toți o cunosc, toți se simt în [illegible] s stă în case, unde privirile tuturora o mustră, unde nu poate să umble de capul

Aici stă totuși cheia modificării operate de *Mara* în cîmpul teatral instaurat de Slavici în literatura noastră: *Mara* este roma-

[illegible]

un cont nu se poate regla pe ascuns. Decizii, prăbușiri și ascensiuni, sentimente dintre cele mai diverse, victorii și înfrîngeri, vicii și virtuți, totul trece prin furnia celui de-al treilea personaj, totul se cere teatralizat, clamat, *ratificat*, supus probei ultime, capitale: proba publică. Ea dă drept de existență. Cine nu parcurge trecerea prin scenă se punifică și își validează destinul. Așa se întîmplă cu Persida și cu Naiț. Pușin importă că sînt sau nu căsătoriți cei doi tineri în fața lui Dumnezeu, aceasta rămîne o căsătorie ascunsă, ca și cînd n-ar exista: „cununia se face pentru lume și-n fața lumii", glădește la un moment dat Persida prinsă de fiori". Dimpotrivă, viața lui Hubăr-tatăl este un nesfîrșit calvar, fiindcă ascunde un secret stinitor și *definitiv inavuabil*. Tocmai de aceea, el va rămîne pînă în clipa morții sale violente impur și învrăjbit, *excomunicat*

[illegible]

aplauzele asistenței. Ce nu a reușit *să se reprezinte*, ce nu a putut fi *păcat*, denunțat, ars și reînviat sub ochiul străin se va cuibări la nesfîrșit în lumburile existenței, la porțile ei. Ca într-o *Divină Comedie*, omul teatral va trebui să urce întreaga scară a lumii, cu iadul și purgatoriul scenei, pentru a putea păși în regulă în paradisul... vieții cotidiene. Destinul Persidei, așa cum apare el de la prima la ultima pagină a romanului, urmează chiar această trecere prin umilitorul spațiu teatral la capătul căruia o așteaptă [illegible] ună beatificarea din final: reintrarea în comun rate

Argumentul pentru cele susținute aici stă însă în altă parte. La un moment dat, pe la jumătatea romanului, este introdus un nou personaj – Bandi, un băiat de pripas, pe care Persida îl ia cu sine. În acele clipe, hotărîrea fetei de-abia dacă se pusese, aceea de a pedepsi „la zărit stând cu Ghiță pe marginea Mureșului. Mureșul îi era jos de pod" și „s-a înduioșat" de soarta lui. La mijloc se află, în realitate, alte două cauze, profunde, necunoscute chiar Persidei, dar decisive: una este asemănarea vagă și misterioasă a lui Bandi cu Natl, nelămurită acum, iar cealaltă este nevoia la fel de misterioasă și de nelămurită de a avea prin preajmă, oricând disponibil, ochiul străin și iscoditor, substitutul lui Trică: cel de-al treilea personaj. Prin persoana lui Bandi, Persida acoperă o lipsă în tiparul teatral:

> „Alipirea către dînsa era în dînsul un fel de boală sufletească, și *ea nu mai putea să scape de privirea lui*. Pe măsură ce în ființa ei amintea ochiul stîngaci al Reghinei.
>
> Ducea, nu-i vorbă, copilul Mare la praștă și pe îndemn îl aducea acasă, dar le făcea toate în grabă, semnorcea în fuga mare și se uita, întors acasă, cu un fel de îndîrjire la Persida, ca și cînd ar fi temut că în lipsa lui i se va întîmpla ceva. Astfel dînsa nu mai putea să scape de ochii lui." (s.n.)

Nevoia canonului teatral este atît de mare, încît Slavici ajunge să contrazică în Mara o strădanie aproape identică a eroinei, depusă anterior.

După ruptura violentă dintre Natl și tatăl său, înfrîntă, Persida hotărăște să-și întîlnească soțul undeva într-un loc ferit, pe malul Mureșului, la Sărărie. Cu aceasta, aparent, reintrăm în făgașul normal al unei povești de iubire; în definitiv, *mersul întîlnirii amoroase* e tot ce poate fi mai banal, literar vorbind. „Amănuntul" strecurat de Slavici răstoarnă însă toate uzanțele și schimbă *compler* semnificația momentului. La întîlnirea celor doi mai ia parte încă o persoană: Bandi. Prezența lui acolo nu trebuie cîtuși de puțin înțeleasă, cum ar fi poate închipuită, în descendența altui loc comun, vechi și acela de secole în literatura universală, anume că o întîlnire amoroasă se cere uneori păzită de o ființă apropiată: confidentul, doica, servitoarea, în fine un spirit devotat și vegilent, al cărui ochi rămîne aproape firesc în afară, spre a observa și a da de veste. Rolul lui Bandi e fundamental diferit, el nu îi păzește pe îndrăgostiți, ci îi urmărește, și nu îi apără de intruși, ci supraveghează absența lor. Iată finalul întîlnirii:

> „Plecîndu-se puțin, [Natl] atinse încet și sfios cu buzele tîmpla ei, o sărută și o depărtă încet de la dînsul aruncînd o căutătură de ochi la Bandi, care se uita cu mirare la dînșii."

Întîlnirea tăinuită dintre o fată căsătită și un tînăr e de neacceptat și de neconceput. Îngrozit de ideea unei întîlniri intime, dar ca și publică, în orice caz autodemascarată, Trică exclamă:

> „– Tu singur cu ea toate serile ucid șoptit el cu glas înăbușit de mînie.
>
> – Nu – răspunse Natl, – singuri noi! Ferit-a Dumnezeu. Dacă am fi fost, poate că n-am mai trăi astăzi. Era însă cu noi băiatul Bandi, care nu ne lăsa din ochi și tresărea mereu.
>
> – Adică mai știe cineva și mîine are să știe toată lumea! Știi tu, nemernicule, că mi-ai necinstit soția, că ai nenorocit-o pe toată viața? urlă apoi cu glas înăbușit și puse mîna în pieptul lui Natl."

Atunci totuși cum se explică, dacă se explică, aducerea lui Bandi? Ce spune Natl? Că între a fi singur cu Persida, așadar liber să cerșească orice favoruri erotice, pe de o parte, și a fi însoțit și deci obligat „să păzească Limita", pe de alta, el au ales soluția

a doua, fiindcă prima i-ar fi dus la pieire. *Ce nu* spune Naţl şi ce a[illegible] *lor*, i-a făcut să aleagă astfel, ci *ruşinea* de a rămîne singuri. Nu e oare infinit mai ruşinos să te expui decît să te ascunzi? Aşa gîndeau Trică şi cu Marta sărutîndu-se noaptea prin cămară. [illegible] ar spune Slavici, Persida nu era Marta şi nici Naţl, Trică. Ş[illegible] străină, mai necruţătoare decît orice alt privitor real. Ochiul [illegible] deasupra lui, tiranic[14]. El poate fi cel mult obiectivat, substituit, transferat. Iată cum se explică prezenţa lui Bandi între Naţl şi Persida. Prezenţa lui acolo nu este menită să înfrîneze, ci să *elibereze*. Teatralitatea interioară se dovedeşte mai puternică decît teatralitatea exterioară. Privirea lui Bandi este mai uşor de suportat decît privirea martorului înfipt în propriul suflet. Bandi purifică întîlnirea de dragoste, o înalţă şi o face suportabilă în [illegible] cu martori înseamnă că totuşi nimic compromiţător nu a avut loc, acesta ar fi raţionamentul obscur ce i-a împins pe Naţl şi Persida să aleagă această soluţie neobişnuită.

În literatura română, Persida şi Naţl pregătesc trecerea spre cel de-al treilea tip de teatralitate, cînd protagoniştii caută *intenţionat* spectacolul. O pregătesc, dar nu o şi realizează deplin, deoarece mobilul lor unic nu este teatrul ca teatru, ca plăcere a spectacolului pentru el însuşi.

Ce sînt – *de fapt* – „scenele teatrale"? *Conduc* oare undeva analizele anterioare? Are vreo *importanţă* teatralizarea epicului

[14] Imaginea celui de-al treilea personaj, răsfrîntă în conştiinţa protagonistului, îndeplineşte funcţiile Supra-Eului din psihanaliză, instanţă care se construie într-un fel de judecător al propriei persoane, fiind un inductor al sentimentului de vinovăţie. Conceptul de *Über-Ich* a fost introdus de S. Freud în *Das Ich und das Es*.

Apare ea, într-adevăr, *prima dată* la Slavici sau o întîlnim şi la alţi scriitori români şi străini înaintea sa, dacă nu cumva chiar la toţi? Este sau nu teatralizarea o caracteristică a prozei sale?

Dacă este sau nu teatralitatea o caracteristică a prozei lui Slavici – răspunsul nu poate fi decît unul hotărît afirmativ.

Exemplele pot fi uşor înmulţite.

Universul lui Slavici e de neconceput în afara teatralizării, el e organic construit pe un tipar teatral ascuns şi care manevrează întreaga existenţă a eroului său. Binecunoscutele cuvinte ale lui Slavici (din scrisoarea către Iacob C. Negruzzi, Viena, 18 martie [illegible] am o dispoziţie deosebită pentru arta dramatică...* Scriitorul nu se înşela, avea, cum bine şi-a dat seama, o dispoziţie deosebită pentru arta dramatică! Şi, poate, mai mult decît „o dispoziţie" – *o vocaţie, o demonie*. Numai că dispoziţia, vocaţia, demonia nu au făcut din el un bun dramaturg, piesele sale de teatru fiind irremediabil condamnate la mediocritate. Ion Dodu Bălan avea în parte dreptate cînd spunea că „Slavici e epic prin excelenţă [illegible] epica sa, cum crede criticul. „Nuvelele sale sunt vorbite, au stil oral, dar viziunea – şi acesta e lucrul principal – nu e propriu-zis dramatică...Epicul la el este o chestiune de temperament artistic"[15]. „Viziunea" şi „temperamentul artistic", *acestea cu adevărat şi acestea înainte de toate*, aparţin unui dramaturg. Imaginarul scriitorului, în ce are el mai profund, pare locuit de un spectacol [illegible] tatea, nu poate fi definită în teatru, unde ea e difuză şi omniprezentă..., ci mai degrabă în «străinătate»..."[16]. Slav[illegible]

[15] Ion Dodu Bălan, *Ioan Slavici. Opera dramatică şi ţinuţa epică*, în *Ioan Slavici*. Antologie, prefaţă, tabel cronologic şi bibliografie de C. Mohanu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977, p. 179.

[16] Jean-Loup Bourget, *Ni du roman, ni du théâtre. La Manon Nucingen*, în „Poétique" nr. 32/1977, p. 459.

[illegible]

ic) și a raiat unde și-a pus mari speranțe (în cel dramatic).

El nu a descoperit modalitatea teatralizării teatrului său, în schimb și-a transformat proza într-un spațiu esențialmente teatral. Ca să fi reușit același lucru și în opera dramatică, ar fi trebuit să se întoarcă la structura teatrului antic și să așeze în inima scenei o scenă teatrală: personaje plus cor. Ceea ce nu i-ar [illegible] situat definitiv în afara cursului istoric; dar ceea ce a făcut în spațiul – *străin* – al povestirii, unde emergența formulei, evidentă [illegible] dramatică.

Ce a fost personajul înaintea lui Slavici?

Un lucru cel puțin e sigur: personajul pre-slavician nu punea atîtea probleme (sau punea altele). Autorul știa dinainte *cum* va fi eroul său, îl alegea dintr-un bogat, dar nu inepuizabil depozit [illegible] grijă, ca Nicolae Filimon, să-și avertizeze într-un „prolog" cititorii. În felul acesta, scriitorul încheie cu cititorul un acord simplu, îi oferă o cheie de lectură facilă. Ca toate personajele din [illegible] adjectivală. Sub numele lui se îngrămădește o sumă de atribute: perfid, lacom, lipsit de scrupule, dezghețat, crud, tonace etc. El face deliciul instrucției didactice, întotdeauna bucuroase de c[illegible] tururi rigide, ușor de reprodus. „Conținut" de asemenea adjectival are și eroul romantic (Dionis, Ieronim, altea figuri istorice). Ființa sa adună fie numai calități sublime, considerate consub[illegible] polarizate – și pe care, în ambele cazuri, autorul nu uită, clipă de clipă, să le ilustreze.

Toți la un loc, de la Dionis la Dinu Păturică, deși atît de [illegible] ter», fiindcă autorul prezintă o schemă morală, nu un comportament propriu-zis"[10]. Personajul pare să posede un „în sine" [illegible]

S-ar crede că personajul monologic, avînd „un conținut", o [illegible] vorbi în același fel și în realismul timpuriu.

Personajul acesta, care se știe caracteriza și se lasă caracterizat [illegible]

[10] *Istoria...*, p. 360.

[11] Radu G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, București, Editura Cartea Românească, 1983, p. 17.

[illegible] enumărate ori – doar [illegible]

[illegible] închipuie pe sine în centrul lumii, dar centrul ac[illegible]

[illegible] pre-slavician are, cînd e norocos „dotat", [illegible] cis, reprezintă cutare – stăpînul lacom [illegible] îngerul incoruptibil etc., etc. El se mișcă printre oa[illegible] bricate, fiind el însuși un prefabricat.

Dintr-o singură frază grijulie, în același „prolog", Nicolae [illegible] e o povară în [illegible] *știința*, facultatea situării propriei persoane ta[illegible] de ceilalți [illegible] vătaful de curte cunoaște secretul de a face din ac[illegible] buiește lui."

[illegible] îi lipsește conștiința (înțeleasă nu [illegible] morale, ci [illegible] întîi de toate [illegible] ca organ [illegible] asupra sa într-o contemplație extatică. Exilat pe înălțimi [illegible]

tarhiei sale, personajul romantic îl uită și el pe Celălalt, uitîndu-se [illegible] propria sa interioritate. Personajul romantic este ultimul locuitor [illegible] duale, eliberîndu-se dintr-o *unitate-celulă*, el va sfîrși tot într-o unitate, aceea a identității cosmice (Viața, Natura ...), ca forță [illegible] și unică a eternei germinații universale. Ceea ce înseamnă ani [illegible] vreo calitate – un *semen*, un *asemănător*, un *asemenea* Mie [illegible] nu mai are altceva de făcut decît să fie un aluat în mîinile lor: nici o împotrivire, nici o întîmplare, nici o reacție, nimic – o desăvîrșită opacitate și *disponibilitatea* un obiect.

În felul acesta, personajul monologic a fost privat de o serie [illegible] Și nu face nimic din toate acestea, pentru că nu există. Ar fi [illegible] respinge tehnica analizei, pe care avem însă tot dreptul să o

căutăm în altă parte (acolo unde apare dialogul real și, împreună cu el, un alt tip de personaj).

[illegible] personajului literar. Ea începe cu eroul „romanului grec" și se [illegible] nu s-a încheiat încă și nu se va încheia probabil niciodată. „Primitivismul" său va spune întotdeauna „ceva" și va atrage așa cum atrag o mulțime de alte lucruri pe care, înșelîndu-ne, le vedem luminate în culori neechivoce: copilăria, basmele, lumea însăși în momentele de feerie.

Cînd, prin cine știe ce miracol, personajul descoperă alteri [illegible] Slavici. Demonstrația s-a făcut deja într-un amplu studiu, pomenit aici, și de aceea nu voi mai insista asupra ei. Unitatea personajului monologic s-a pulverizat: personajul îl recuperează pe Celălalt și, o dată cu el, propria subiectivitate.

Așezînd la baza sa un nou și complicat model uman, realismul și-a lărgit infinit perspectivele. Dialogul face posibilă apariția [illegible] schimb de replici. Replicile îl pot doar manifesta, un simplu [illegible]

[illegible] În trei secțiuni (*Structure des relations de personne dans le verbe*, *La nature* [illegible] *générale* (Paris, Gallimard, 1966), Emile Benveniste demonstrează caracterul [illegible] *eu și tu* (cu variantele de plural), cuplu legat printr-o corelație specială, numită *corelație de subiectivitate* (p. 232), în timp ce *el* este forma de *non-personă*

acum ce cuprinde acest joc. Ne interesează doar rezultatul lui [illegible] Personajele, în număr de două. Cînd sînt mai multe[21], ele vor intra în tiparul fundamental Eu-Tu.

Marele teoretician al acestui personaj a fost M. Bahtin, cel [illegible] în dialog să se diferențieze nu numai ca entitatăți [illegible] și independente, dar și ca mentalitate și limbaj. [illegible] esigur, în ce privește literatura română, și mai ales proza [illegible] evitat, din motive lesne de înțeles.

[illegible] ari categorii cunoscute: personajul monologic și perso- [illegible] c. În afara lor ce ar mai putea fi? Personajul dialogic [illegible] ă existența unei noi categorii, a treia, de personaj: *personajul*

[21] Avem în vedere, de fiecare dată, atît *numărul* instanțelor cît și nu [illegible] *dialog sau la o scenă teatrală*, condiție pe care personajul respectiv o poate [illegible] (*el*), condiția de protagonist reprezintă altă/alte instanță (instanțe), *eu* sau *tu*

trialogic. Analizele anterioare l-au presupus, urmează acum să ie adus în plină lumină.

[illegible] ie confundat cu personajul care apare în teatru ca atare, [illegible] e față *fizic*, se găsesc niște persoane dispuse în mod specific, ca [illegible] exemplu).

Prezența spectatorului, a celui de-al treilea persona[illegible] trans[illegible] în secunda cînd se produce scurtcircuitarea conștiințelor, cînd ele iau act de *simpla lor existență*. Spectatorul vede și știe că [illegible] niștii se văd văzuți și știu ce se petrece în mintea privitorului [illegible] ale teatralității – spune Patrice Pavis – este de a constitui o pre[illegible] cu Celălalt a fost pe larg discutat în filozofia germană, fiind cunoscut sub numele de *Einfühlung*. Acțiunea acestei identi[illegible] devine transparență pură, ascunsul se revelează, [illegible] obiectivează și nu oricum ca spectacol public [illegible]

[illegible] *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Editions Sociales, 1980, p. 162

se manifestă în forme nedeghizate, afectele se nasc mature, pe nepregătite.

Spectatorului nu-i mai rămîne decît *să vadă*, iar protagonistului [illegible] *să se lase văzut*. Secretul cel mai prețios al ființei urcă [illegible] de bună voie, domesticit de forța privirii), protagonistul este de două ori deposedat: de Eul său profund și de voința sa. El stă mert, paralizat, *spectator* el însuși la propriul spectacol. Pentru el, scena e un loc de *exil și captivitate*. Esența ei se dezvăluie abia acum: scena este un *spațiu extramundan*: lumea, Lumea, cu aerul ei respirabil, cu minunatul ei prozaism, cu lărgimea ei necu[illegible] mit, lumea s-a golit de ființă, lumea s-a făcut în acel punct *vitrină*, viața a fost acolo ucisă, în locul ei zace un *exponat mort*, un obiect de *disecție*. Tot ce trăiește a fugit în tribune, unde viața lumii continuă, și continuă altfel decît pînă acum, fiindcă sursa secretă, cauza ultimă a freneziei vitale e chiar aici, aproape: în perimetrul scenei cineva *agonizează*, cineva se confesează, cineva se lasă [illegible] *este impulsul morții*. Spectatorul provoacă revelarea totală a protagonistului, iar a revela pînă la capăt înseamnă a ucide, a trans[illegible] enigmatic al morții. Relația de obiectivare, care unește scena cu tribuna, este de natură thanatică. Între scenă și tribună se des[illegible] se bucură inconștient de separarea clară a vieții și a morții, iar această separare trebuie păstrată cu orice preț pentru ca spectatorul să rămînă în siguranță. De aceea, relația scenă-tribună este o *relație de distanțare*. Zîmbetul superior, rîsul, batjocura, curiozitatea, seventatea incriminantă sînt tot atîtea moduri ale distanțării și ale *suprimării*.

Dar ce se întîmplă pe scenă între protagoniști?

Faptul că ei sînt împreună e slăbiciunea lor. Cel de-al treilea [illegible] spune *multe*, care spune *totul*. Cum s-a ajuns aici?

Pentru o fracțiune de secundă, nu mai mult, ei s-au trezit unul lîngă celălalt sub o privire distantă și batjocoritoare, complet edificată. Atît i-a fost de ajuns bărbatului întors de la cătănie [illegible] lucruri distincte și simultanei doi oameni *s-au apropiat*, im[illegible]tibil stînjeniți, sufletele lor s-au atins speriate, în timp ce [illegible] Ce îi unește pe protagoniști e o *legătură erotică*, relația lor e de natură erotică. Un *dialog mut* îi apropie, șterge limitele dintre [illegible] rturisire și fiecare dintre cei doi știe că și privirea sa face aceeași imprudentă mărturisire. Același „te iubesc" lucește de ambele [illegible]. Aceeași amintire sau aceeași promisiune.

[illegible] du-se pe punte și sărind unul într-o parte, altul în alta, ei și-au trădat public *orgoliul*. „Mă iubesc – și tu mă obligi aici să o recunosc, în fața ta și a femeilor ce stau sus și rîd." Un *impuls* [illegible] tacolul acestei transformări: cel de-al treilea personaj se lasă în voia unei porniri *devastatoare*. Cel de-al treilea personaj este *provocat* să vadă, *ceva se petrece și cere atenție*, iar *atenția cere să*

se petrează ceva. Cine provoacă atunci *de fapt* și cine este provocat? Pînă acum, am fost înclinați să credem că stimulentul revelări [illegible] poziția superioară. Dacă îl raportăm la protagoniști, negreșit. Dar cauza și efectele teatralizării nu el le controlează și nu lui îi aparțin.

Ce unește cu adevărat în scenele teatrale e *concomitența*, de [illegible] între într-o situație nepermisă sau, invers, de ce să intre doi [illegible] De ce *relația erotică* a scenei se naște o dată cu *relația thanatică* a spectacolului? De ce *apropierea* unora coincide cu *îndepărtarea* [illegible] una ar fi cauza celeilalte. Dar aceste relații par că se provoacă reciproc într-un fel imprevizibil și catastrofal, determinate de o [illegible] *instinct teatral*. Din el se desfac cele două instincte secundare [illegible] vieții), fiecare cu formele lui specifice de manifestare, adesea deghizate și *atenuate*.

[illegible] deauna. Pot să existe nu trei, ci o sută de personaje la un loc, [illegible] sumă de trei sau o sută de persoane. După cum, uneori, acolo unde instinctul teatral este treaz, nici nu sînt necesare trei, neapărat trei persoane. Aici nu contează numărul *în sine* al indi[illegible]

de oameni sau pot fi cumulate la fel de bine într-un singur individ luat separat, obligat astfel să trăiască teatral într-un mod exclusiv imaginar. Un exemplu? – Slavici, scriitorul. Instanțele teatrale reprezintă rolurile cerute de instinctul teatral în momentele sale de manifestare. Voi mai adăuga, riscînd să îngreunez prea mult aceste considerații, că fiecare instanță este un *orizont de conștiință distinct*, pe ecranul căruia se proiectează propria sa imagine înlănțuită de celelalte două.

E momentul să ne oprim puțin asupra celor care intră în tiparul teatral. Pe scenă – protagoniștii, legați cu centura erotică a unui singur cuvînt: *Noi*. În tribune – cel de-al treilea personaj, străinul, instanța care sancționează prin reacția sa.

De unde autoritatea celui de-al treilea personaj, cum i-a întîmplat că a cîștigat-o subit? Cine e el? Cine *pretinde* că este, reușind să și fie?

Superiorul, puternicul, invincibilul spectator nu mai are ni [illegible] care o va regăsi imediat după consumarea momentului teatral – un biet om ca oricare, poate slab, poate vrednic de dispreț, poate nebăgat în seamă. Devenit spectator, nu-l mai recunoaștem. O forță imensă stă în spatele lui, iar el e chemat s-o reprezinte: *Socialul*. Spectatorul se simte definitiv instalat în *normalitate* – ca unic posesor, gelos păzitor al *Legii morale*. El deține exact ceea ce le lipsește protagoniștilor.

O metamorfoză, inversă, îl face de nerecunoscut și pe protagonist. El se absoarbe și se anulează de tot în scena teatrală, fiind redus la o expresie erotică denunțată. Pentru el, dialogul în care a intrat s-a dovedit a fi capcana cea mai perfidă și mai strivitoare. Protagonistul e un ins socialmente învins, mortificat, un paria, un marginal – *individul*, rătăcit și vinovat de rătăcirea sa, pedepsit în chiar clipa rătăcirii. Fără să vrea, el a nesocotit interdicția erotică, prima între interdicțiile sociale.

Ca să vedem ce sînt scenele teatrale, după ce am văzut unde *conduc* ele: spre un tip cu totul aparte de personaj, recapitulez în două cuvinte cele stabilite pînă acum. Recunoaștem între protagoniști un dialog la care ei participă, așa cum se participă la orice dialog, ca instanțe subiective, direct implicate: *Eu* și *Tu*. Pentru aceștia, cel de-al treilea personaj reprezintă Străinul, privitorul detașat, obiectiv, ființa psihic îndepărtată: *El fiertia persona* în gramatica veche).

Reiese de aici un fapt remarcabil: *tiparul teatral adună în unitatea sa toate persoanele* (I, a II-a, a III-a). *El epuizează* sistemul pronominal al limbii, ceea ce înseamnă că *epuizează pe aceeași arie ontologicul*. Așadar, scena teatrală nu e altceva decît o *imago mundi*, o formă mentală completă și esențializată a realității [illegible] ei, spune mai bine și mai mult, chiar, eventual, împotriva [illegible] ei noastre, fiindcă *mundus* are, pe lîngă înțelesul de „lume", și pe acela de „infern". Or, ce altceva e scena pentru pro[illegible] intrați neavertizați acolo, dacă nu un *infern*, un loc al ispitei pedepsite?

Teatrul reține chiar chipul ascuns al lumii *Subiectului* și îi recompune părțile risipite. El este metafora acestei lumi, și poate mai mult: fidela ei hartă, hieroglifa misterioasă, El Aleph.

S-ar părea că ne aflăm la un pas de vechiul truism *al lumii ca teatru*. Nimic însă din amara viziune renascentistă, din jocul înșelător al măștilor, din dezolanta conștiință a inconsistenței vieții nu se regăsește în scenele teatrale. Nicăieri, ca aici, viața nu țipă mai tare, afectele nu se aprind mai intens, nicăieri nu se spun *adevăruri mai mari* și nu se văd intimități mai lipsite de mască!

Din orice punct am considera lucrurile, ori din cel al spectatorului, ori din cel al protagonistului, imaginea ansamblului rămîne întreagă: fiecare îi vede pe ceilalți, îi vede văzîndu-l și se

vede pe sine într-o postură precisă. Fiecare se gîndește pe sine și îi gîndește pe toți ca entități *independente* și *deplin reflexive*. Și *gîndindu-i*, îi *cuprinde în ființa sa*. Oricare dintre colțurile „triunghiului" teatral reprezintă un punct de absorbție, de oglindire a întregului. În cele trei „colțuri" stă cîte un personaj trialogic. Personajul trialogic este o reuniune a sa cu ceilalți: Eu + Tu + El. Ființa sa poartă în sine un teatru perpetuu ce nu așteaptă decît prilejul exterior, și poate nici pe acesta, pentru a-și începe [illegible] adînc și mai greu de acceptat, pentru a se pedepsi. El duce cu sine dorința interzisă și pe călăul ei.

„Sîntem atît de obișnuiți să ne deghizăm față de ceilalți încît sfîrșim prin a ne deghiza față de noi hișine", spune La Rochefoucauld. Maximă valabilă de o mie de ori, dar o singură dată dezmințită – în cazul personajului trialogic. El nu cunoaște deghizarea, și de aceea trece prin lume în neîmpăcată luptă cu sine, cu ochii mereu deschiși asupra sa și asupra lumii. El nu e un înțelept, fiindcă nu și-a ucis dorința, dar vede ca un înțelept, fiindcă nu-i scapă nimic.

Personajul monologic se lasă cel mai bine descris. Nu se împarte și nu primește. Chiar dacă se schimbă, renunțînd la [illegible] el nu rămîne niciodată gol, nedeterminat, disponibil. Schimbarea [illegible] schimb personajul dialogic, ca și cel trialogic, ne scapă. Critica se îndîrjește adesea, în virtutea inerției, să le facă și lor *portrete*, fiindcă a rămas cu convingerea că talentul critic își găsește în portretizare o piatră de încercare. Dar cum să alegi și să spui pînă aici se întinde X, de aici încolo începe Y? Cum să definești (a defini înseamnă a stabili o identitate între doi termeni.) Eu-i [illegible] Eu-lui în dialog și în scenele teatrale țîșnește chiar din ființa Celuilalt, a Celorlalți. E mai ușor eventual să vorbesc, într-un [illegible] stă în putință e să mă ghicesc în gîndirea aproapelui și să mă văd

în o mie de feluri în o mie de conștiințe diferite – sînt în puterea celorlalți și ceilalți sînt în puterea mea. De aceea, dacă vom vrea neapărat să facem portrete acestor personaje, le vom mutila, lipsindu-le de esența lor dialogală.

Însă, spre deosebire de personajul dialogic, cel trialogic are, [illegible] sancționantă, purtătorul legii morale. Stă în logica acestui personaj *să se judece*, să se flageleze (impulsul thanatic), să caute să [illegible] (impulsul erotic). Pe acest temei, Slavici nu poate fi, cu nici un chip, învinuit ca moralizator. Dimpotrivă, trebuie să vedem aici marele său merit. Slavici nu își condamnă personajele *pentru* că au încălcat un precept moral. Nu le condamnă și nu le aprobă. Preceptul moral nu aparține scriitorului, ci personajului. Chinul, căderea, salvarea sînt ale personajului – el luptă cu sine, fiind simultan inculpat, victimă și judecător, și în nici una din ipostazele acestea el nu trișează, nu e o fantoșă. Fiecare ipostază are armele ei, rațiunile ei, energia ei. Uciderea uneia echivalează cu [illegible] A reduce personajul trialogic la un orb agent al legii morale, cum s-a întîmplat de nenumărate ori în critica noastră, înseamnă a falsifica profund realitatea operei, înseamnă a o desființa estetic, dintr-o eroare de optică și cu argumentele unui purum inoperant care tocmai din punct de vedere estetic reprezintă o poziție înapoiată, dacă o comparăm cu poetica teatralizării epicului. De altfel, în operele sale majore, Slavici este interesat de personaje atîta timp cît ele stau sub semnul teatralității (Ghiță spre exem- [illegible] făcut să dispară una din perspective, opera se încheie. Ce a fost demonstrat? Nimic, decît că dorința există și că e adesea mai puternică decît orice interdicție; sau e puternică pentru că există interdicție. Cine a învins – dorința sau interdicția? Moartea personajului dovedește că dorința.

Personajul trialogic aduce cu sine de două ori teatrul, ca *spectacol obiectiv* și ca *spectacol interior*. Dacă ființa sa n-ar fi esențialmente teatrală, dacă ochiul său n-ar fi *obișnuit* să vadă limpede în jur, nesfîrșit lucid, dacă n-ar exista condițiile apriorice ale teatralității în sine însuși, atunci cu siguranță teatrul ca spectacol obiectiv nu ar mai fi cu putință. Ar fi destul ca numai una dintre persoanele intrate în spațiul teatral să rămînă integral opacă, și fluxul teatral s-ar bloca, iar teatralizarea nu s-ar produce.

Există o particularitate strane a scenelor teatrale: sînt mute.

Cuvintele vin mai tîrziu să confirme sau să facă uitat ceea ce privirea a intuit fără preparative, ocolișuri, probe, dispute. Personajul trialogic posedă parcă în plus un suflet primitiv, pre-ingvistic, în fața căruia nu există apărare și adăpost. Pentru o secundă – secunda teatrală – lumea devine complet transparentă și adevărul uman rămîne gol în raza privirii străine (ca-n spaima poetului „și-mi vede cugetele toate").

La un moment dat, Iorgovan îi spune Simonei aceste cuvinte ameți-toare:

> „Uită-te în ochii mei precum mă uit și eu într-ai tăi, și dacă nu mă înțelegi atunci n-ai în tine aceea ce-ți dă înțelegerea."

Aceea ce-ți dă înțelegerea! Așadar, ceva de dincolo de ea, lucrul ce o face posibilă, principiul originar: *nous*-ul. Personajele acestea sînt că dețin un atribut infinit prețios și periculos de esența quasidivină, dar – în ciuda credinței filozofilor – profund uman, și care constituie forța și slăbiciunea lor. Slavici pare să spună că acest atribut este instinctul teatral, cel care aduce lumea întreagă în fiecare ora sub forma esențială a unei scene de teatru.

În aceste momente de tăcere grea, discursul narativ devine, prin contaminare, el însuși, tăcut, laconic. Fraza povestitorului nu „adîncește" nimic, nu disecă, nu insistă – transmite albi abia

ici-colo cîte un indiciu despre zbuciumul interior în rest evitarea discretă a calificativelor și a complacerii – doar jocul privirilor și al conștiințelor. Scenele cele mai dramatice (*Pădureanca și M[illegible]* [illegible] e posibil) [illegible] rîndul lui și să înțeleagă grozăvia încleștărilor.

Personajul trialogic deschide în literatură o nouă vîrstă, pe care epicul nu a cunoscut-o decît tîrziu, dar prezentă în alt gen încă de la început. Monologicul, dialogicul și trialogicul, istoric vorbind, nu își succed, putînd foarte bine să se dezvolte paralel, dar complexitatea conținutului lor spiritual impune cu necesitate ordonarea lor de la mono- la trialogic. Nici generic aceste *Ur-Personen* (sau Arhipersonaje) nu vin unul din altul: personajul dialogic nu-l moștenește pe cel monologic, și nici personajul trialogic pe cel dialogic. Ultimele două par a fi însă mai înrudite între ele decît primele; de aceea, personajul lui Slavici se comportă cînd dialogic, cînd teatral, în funcție de situație.

Fiecare imprimă asupra omului o viziune specifică: monologic [illegible] care intră, personajele aparținînd aceleiași categorii participă la un fond spiritual comun, la un *arhetip*, transfigurat – evident – [illegible] alți factori, dar definitoriu pentru natura personajului – și peren.

Termenii *teatral* și *trialogic* pot ușor genera confuzii: unul are în spate o tradiție milenară, a fost folosit cu o mulțime de înțe-

[21] La fel cum, într-un mod nemijlocit, orice personaj dezvoltă imaginea unei persoane, elect necontestat nici măcar de structuraliști. Relația personaj-persoană face obiectul unui întins studiu: Michael Zeraffa, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1971. Conform al articolului *personnage* din *Encyclopaedia Universalis* (vol. 14, Paris, 1968), Zeraffa afirmă: „Personajul unui roman reprezintă o concepție asupra persoanei: o anumită idee asupra omului, o anumită viziune asupra lumii vorbesc prin masca lui." (p. 326).

lesuri și, deci, nu garantează nici o precizie, celălalt reverberează apre alți termeni, apropiați, ceea ce îi lărgește până la dispariție semnificația. De aceea, va trebui acum să-i delimitez mai clar

Am vorbit mereu despre „scenă *teatrală*", „persona, *teatral*" „*teatru*", „*teatralitate*" împrumutînd în genul epic un limbaj spe

în teatru (dramatis personae) sînt și ele, la rîndul lor, personaje

e atunci, de fapt, legătura dintre acest personaj și teatru?

Voi recapitula cîteva caracteristici binecunoscute ale teatrului ca artă a spectacolului.

Teatrul presupune, ca „element" esențial, ideea de *spectacol*. La rîndul său, spectacolul presupune o anume organizare gene

ineriu, de alți spectatori. Pînă aici scenele analizate de noi ur

Actorul *interpretează*, reprezintă niște *personaje* și o poveste convențional străină de persoana lor individuală, pe cînd personajul teatral *se prezintă* numai și numai pe el, cu ființa lui întreagă, cu unicitatea lui *personală*.

Actorul intră într-o piesă de regulă pre-formată, cunoscută dinainte.

Rolul personajului teatral e imprevizibil; pentru el, trecut și viitor dispar fără urmă sub arbitrara ținere a unui *prezent* dilatat enorm și a unor *prezențe* nemișcate cu ale căror minte și suflet ființa și sufletul lui se întrepătrund.

Regulile dramatice impun actorului să se comporte ca și cum ar face abstracție de mulțimea ochilor ce-l urmăresc; scena se

perete, invizibil (sau transparent), care face din spectator un *voyeur*, un privitor pe gaura cheii.

sonaj nu-l pot neglija și nici nu se pot preface că-l ignoră,

tiplu reflectare.

Asistența unei piese de teatru este perfect definită prin noțiunea de *spectator* care include în ea ideea de joc dramatic, de real și de fictiv în același timp.

Cel de-al treilea personaj, ca noțiune, acoperă o realitate mai

înțeleasă îi supune pe toți, deși în mod diferit.

Se pare că ajungem astfel la o concluzie cel puțin curioasă:

spațiu și timpuri diferite. Dialogul și comunicarea, cît sînt, se

rău caz – actorul, iar acesta, dacă vrea să nu trădeze logica per-

la capăt.

Așadar, există sau nu există în teatru personaj trilogie, adică teatral?

Există.

Sau, mai bine zis, există. Iar acest personaj, așa cum de cîteva ori am sugerat, este personajul tragediei și al comediei antice grecești. Teatrul grec era un teatru în teatru, *continue*: scena și

orchestra[24] constituiau singure un teatru (spectacular complet!), [illegible] matinal al teatrului universal, prin a-și fi cîștigat, fără nici o introducere sau ocol, esența teatrală (teatralitatea)[25] și abia pe urmă s-a desprins de ea, continuînd să descrie cercuri din ce în [illegible]

Personajele piesei duceau *în permanență* o viață teatrală, fi- [illegible] *urmașul direct, peste milenii, catastrofe și mutații istorice, al corului antic grec* [illegible] ntația avea la început caracter pur melopeic și consta din [illegible] al treilea actor (tritagonistul), niciodată mai mulți, care jucau mascați, mai multe roluri. Desprinderea protagonistului de cor

[24] În legătură cu modul aparte de dispunere a scenei și a orchestrei, a se [illegible] Editura Univers, 1980 și anexele la Aristotel, *Poetica*, București, Editura Ști [illegible] Dispunerea orchestrei, locul unde stătea corul, are importanță. orchestra se interpune între spectator (așezat în *theatron*, de regulă un hemi- [illegible] vidului în comunitate. Sîntem, de aceea, de acord cu observațiile lui Nicolai [illegible] instituție permanentă, s-a născut din instinctul teatralit [illegible] cotidiană la teatrul în sens îngust și tehnic al cuvîntului." (*apud* Odette Aslan, *L'art du théâtre*, Paris, Ed. Seghers, 1963, pp. 563-564

face posibilă constituirea formei dramatice, ca dialog cor-protagonist, și, mai tîrziu, prin înmulțirea actorilor, ca dublu dialog: cor-actor, actor-actor. Cu excepția, uneori, a unei scurte părți [illegible] pe toată întinderea piesei. Alcătuit din bătrîni, femei, fecioare (oameni ai Cetății), se poate presupune că el întruchipează atoateștiutoarea *opinie publică*.

Deja Euripide, în tragedie, și Aristofan, în comedie, reduc mult aparițiile corului, îl scot scene întregi din reprezentația teatrală și pregătesc astfel dispariția lui ireversibilă din opera dramatică.

Dacă ne vom mărgini să vedem corul drept punctul venerabil de plecare a teatrului și cu aceasta ne declarăm în privința sa deplin edificați, dacă vom accepta drept suficientă părerea că [illegible] un fel de relicvă păstrată datorită tradiției și eliminată salutar cu [illegible] de tranziție între o formă încă neteatrală (ditirambul) și forma [illegible] atunci semnificațiile sale intrinsec teatrale ne vor scăpa pe de-a-ntregul, ochiul nostru va continua să-l înregistreze ca pe o [illegible] ne va părea poate, deși nu vom avea curajul să o și mărturisim, imperfect, datat, neteatral. Cînd realitatea e tocmai pe dos.

Așa cum am procedat cu operele contemporane nouă, sîntem [illegible] între ele organic, profund... Cu atît mai mult cu cît aici nu e vorba despre o singură operă sau despre cîteva opere ordonate similar, ci despre sute de opere (din care s-au păstrat cîteva zeci) în care recunoaștem același *model compozițional*... Un model care, pe deasupra, reprezintă apogeul, sinteza, „miracolul". Prin urmare, corul trebuie înțeles și în ansamblul operei, acolo unde el *se integrează perfect*, nu doar în devenirea lui istorică, acolo

unde, ca orice pe lumea asta, el apare și dispare (și iarăși apare –

socotit și el, ca oricare din eroi, un element al întregului.

Cel mai aproape de punctul de vedere propus aici este August

ideal", în sensul însă că el ar fi expresia pură a mulțimii de spectatori exteriori spectacolului teatral. Nu vom ști să sub

la sine înțeles, că teatrul antic avea în perimetrul lui „un" spectator și că, astfel, personajele erau obligate să ducă o perpetuă

acceptată sau nu, după care corul aduce pe scenă dionisiacul, fapt ce îi conferă un rol primordial în reprezentația teatrală, corul deține într-adevăr rolul primordial, chiar dacă refuzăm să vedem în el întruchiparea unui principiu și chiar dacă s-ar ajunge într-o bună zi la concluzia – totul e posibil – că arta dramatică nu a luat naștere din corul primitiv.

să motiveze *dinăuntru* sensul acțiunii, precum și să modeleze receptarea spectatorului propriu-zis. Ca să pătrundem mai bi și fără prea multă întîrziere prima jumătate a acestei afirmaț să facem apel tot la Nietzsche, care spune numai în parte meta-

literal al cuvîntului, lumea scenei este o viziune a corului! Și nu atît pentru că imaginile poetice ale corului ditirambic, animate

cerînd cu vremea chiar reprezentarea lor materială pe scenă, într-o acțiune dramatică, nu atît din acest motiv, cît pentru că

în voința zeilor, nici în caracterul personajelor,

" *Nașterea tragediei*. Traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Hardan în vol. *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizații, dialog între generații*, ... Editura Meridiane, 1978, p. 212

ci în prezența și în acțiunea secretă a corul scenei este o viziune a corului.

Condamnarea la moarte a Antigonei ar fi putut fi evitată dacă hotărîrea lui Creon de a lăsa pradă fiarelor și păsărilor trupul

eroinei. Corul, matorul ubicuu, înlătură prin simpla sa existență-acolo, mută și inoportună, orice urmă de considerent uman, moral, sentimental. Nu mai contează nici înrudirea acestor ființe între ele, nici ritualul sacru al înmormîntării, nici logodna lui Haemon, fiul lui Creon, cu Antigona – totul se pulverizează sub presiunea explozivă a ochiului străin. Cine hotărăște moartea Antigonei? Creon? Crudul, inflexibilul Creon, același care a dat bir cu fugiții, amenințat de sabia lui Haemon, același care își plînge soarta, copleșit de suferință? Desigur nu! El doar rostește sentința. Altcineva, involuntar (?), o determină, altcineva îl împinge cu putere spre ea, și acela e

altul. Rugămințile lui seamănă mai degrabă cu un îndemn la neîndurare. La fel, încuviințările sale, amăgitoarele sale încuviințări, deopotrivă moi și cînd îl justifică pe Creon, și cînd o justifică pe Antigona, invită, dimpotrivă, la fermitate. Chiar cînd previne asupra nenorocinilor viitoare, el o face în același mod profund ambiguu și ațîțător: cuvintele lui interzic o anumită decizie, dar actul interdicției, punînd în evidență decizia, o fortifică.

Teatralizat de privirea corului, personajul se comportă cu adevărat ca la teatru, firea cea slabă devine inflexibilă, brațul se înarmează, pasul și vorbirea nu cunosc decît linia dreaptă și invizibilă pe care personajul a apucat-o din *prima* clipă. Deposedat de sinele său, el primește în schimb o mască. Orbit de

moarte în acompaniamentul jubilator-funebru al corului. Scena reprezintă un loc al sacrificiului uman ai cărui preoți sunt chiar

pășește, cu drept egal, *Ate*, zeița infatuării. Pe ea întîi de toate o [illegible] împinge înainte spre prăpastie. Impulsul thanatic, pe care îl deslușeam – mascat – la cel de-al treilea personaj, se dezvăluie aici deplin.

Și mai clară este acțiunea „nefastă" a corului în *Ifigenia la Aulu* de Euripide. Aici, cel puțin, o spun direct Agamemnon [illegible] tragediei se bazează chiar pe impulsul thanatic care animă corul, mulțimea, armata: *Ifigenia va fi sacrificată, fiindcă așa o cere mulțimea*. În *Șapte contra Tebei* de Eschil, tînguirile aducătoare de nenorociri ale corului îi par lui Eteocles, regele, mai periculoase decît oastea din fața porților:

> „...frămîntarea voastră prin oraș, încolo și încoace, înseamnă un îndemn la slăbiciune și la frică pentru ai noștri iară pentru cei de dincolo de porți, care ne împresoară un strașnic ajutor, în timp ce înăuntru ne surpăm noi înșine... Rămîneți înăuntru și încetați a ne mai vătăma.

Teatralizate, personajele tragediei încremenesc, se fac una cu masca adesea fără voie aleasă. Ea îi reprezintă de la bun început în fața mulțimii și îi însoțește pînă în pragul prăbușirii finale. [illegible] perfecțiune și unitate, vanitatea consecvenței și a eroismului teatral, chipul lui *Ate* metamorfozată în *Ananke*, constringerea [illegible] destinul, ci emisarul lui abil: Corul.

Comedia se folosește altfel de avantajul corului. Kordax-ul, [illegible] spațiul scenic chemarea perfidă la imitație. Atras în capcana [illegible], personajul se expune aceluiași cor, acum batjocoritor. [illegible]

pudic unui auditoriu necîștigat de partea sa. Personajul comic este personajul surprins de ochiul public în posturi lipsite de demnitate. Comedia antică reunea pe scenă și mecanismul denunțului public, și denudarea personajului, și ochiul care să-i întoarcă, înmuit, înfățișarea monstruos comică.

Departe de a îndeplini doar un rol exterior acțiunii dramatice și de a se păstra în limita pasajelor intermediare cu caracter pur melopeic și coregrafic, corul este chiar focarul tragicului și al comicului, agentul nebănuit care pune în mișcare lumea scenei, docil-sinucigașă în raza fascinantă a unei priviri autoritare.

Cu o față întoarsă spre scenă, cu alta, invizibilă, spre spectatori, corul este medium-ul afectiv prin care scena ajunge, *deja receptată*, în tribune: corul este un *inductor tragic sau comic* [illegible] numită, sau se amuză, tot prin *imitație*, de ecoul comic al [illegible] „poante".

Reprezentația dramatică cuprindea nu numai acțiunea tragică sau comică, dar și *dimensiunea rezonanței ei colosale* într-o ființă aparent detașată atît de scenă, cît și de tribună (incertul teritoriu al orchestrei). Pentru spectator, corul era un pedagog teatral; mai mult: ființa magică în stare să interpreteze și să electrizeze prin reacția sa mille de spectatori. Invers: corul era organul supersensibil prin care spectatorul din tribune se prelungea pînă în [illegible] parte la acțiune, să atingă, aproape, haina sacră a protagonistului [illegible] tribune pe două căi, ce se potențau reciproc: direct și ocolit. Efectul, de care azi ne putem face doar o palidă idee, trebuie să fi fost copleșitor – teatralitatea completă. Corul, acest intermediar, făcea posibil dublul statut al personajului: de persona, fictiv (față de spectatorul din tribune) și de „actor" (față de cor). Caracterul teatral al personajului nu presupunea însă și destrămarea acțiunii de pe scenă, ci – dimpotrivă – o întreținea și o

împingea înainte spre o rezolvare. Și tot corul, ca delegat secret al tribunei, îl ferea pe spectator de a participa direct la durerea sau la ridicolul scenei, dar în același timp, pe ocolite, îl purta nepedepsit pînă în inima lumii reprezentate, dîndu-i iluzia că o [illegible] nă-tribună era perfectă grație corului; contactul liber se păstra mereu deschis și viu – iată ce numim *teatralitate*.

Renunțînd la cor, teatrul a renunțat la formula teatralizării complete. Tragedia și comedia de mai tîrziu au pus în locul lui [illegible] cate, coincidențe, hazard, frumusețea lirică a discursului dramatic.

Secolul nostru a încercat, cum se știe, reteatralizarea teatrului, [illegible] spectator, voind să-l coopteze pe acesta în spațiul scenic, lărgind astfel scena pînă la ultimul rînd al spațiului teatral. Rezultatele sînt însă modeste și nesigure; teatralitatea, în teatrul modern, provine din detașarea actorului de personaj, prin denunțarea [illegible] fictiv al piesei interpretate, în sfîrșit, prin inter- [illegible] ultimele consecințe, teatralitatea aceasta ar distruge, de fapt, teatrul, care – ca și proza – are nevoie de fictiv. Se vede clar atunci unde stă rătăcirea: în a considera drept teatralitate calitatea care duce la disoluția genului dramatic. Cînd, în mod firesc, ar trebui [illegible] ță prin mijloacele teatralizării.

Cu acest sens precis și originar am folosit termenii de *teatru*, *teatral* și *teatralitate*.

Nu trebuie înțeles de aici, ar fi și absurd, că înaintașii lui [illegible] romani s-a născut o dată cu teatrul antic și a dispărut din genul dramatic o dată cu dispariția corului. Acolo e de găsit cea mai bogată și mai intens teatrală formulă din istoria teatrului, întru- [illegible]

Ceea ce teatrul, ca instituție și gen, a abandonat a fost găsit, (redescoperit?) de genul epic și transformat într-una dintre cele mai revitalizante surse ale sale. Personajul tragediei și al comediei antice reprezintă modelul ascuns al personajului teatral sau trialogic din genul epic.

[illegible] exemplu, scena de pe pod din *Mara*) cu formele cavalerești descrise de Bahtin.

Formele cavalerești sînt și ele specifice pieței publice și au caracter teatral, în măsura în care orice act public are o valoare intrinsec spectaculară. Funcția carnavalului este de a elibera energii psihice și sociale, prin suspendarea normelor și a legilor riguroase ce le-au produs și le-au menținut încătușate. Carnavalul [illegible] masca, transformarea. Chiar și numai prin aceasta scenele epic teatrale diferă profund de scenele carnavalești. Fiindcă, dacă e adevărat că atît mulțimile în carnaval, cît și cel de-al treilea personaj sînt cuprinse de un sentiment euforizant, sursa lui este [illegible] evident, în mijlocul unei lumi uniform exultante. Mascarea sau, dimpotrivă, denudarea nu constituie *ex-puneri* ale persoanei, de vreme ce dist[illegible] navalului se situează la antipodul structurii neomogene a sce- [illegible] teatrale îl integrează. În carnaval nu există abstragere, detașare, contemplare. Or, cauza *intimă* a celui de-al treilea personaj este tocmai abstragerea, detașarea, contemplarea. Personaj [illegible] nu poate fi cu nici un chip protagoni[illegible] specific. Rolul său e (aparent) pasiv și nicidecum eliberator, ci, dimpotrivă, inhibitor. Euforia sa e involuntar (?) demonică; el deposedează protagoniștii de ființa lor adîncă, urmărind și provocînd astfel înjosirea lor personală. *Superioritatea* sa izvorăște [illegible]

[illegible] și cel de-al treilea personaj să bareze, unică pentru unul, [illegible] *metru* un interior (scena) și un exterior („orchestra", tribuna) [illegible] spectatori – spune Bahtin –. El ignoră rampa. Rampa ar [illegible] carnavalești, care însă, ulterior, prin apariția protagonistului, dispar, evoluția lui [illegible] schimbat complet natura și funcțiile

O ultimă distincție[9] *Triunghiul* nu trebuie înțeles ca *triunghiere*, concept lansat de Eduard Pamfil și Doru Ogodescu[10] care cel mai important este conceperea triunghiului ca imagine [illegible] definitorie într-un caz, inexistentă în celălalt, apoi structurarea „triadei" avute în vedere și conținutul ei diferit

Formula teatrului antic, pierdută pentru arta dramatică, a resuscitat în altă parte a câmpului literar în genul epic. Literatura română a descoperit-o – desigur, neștiind ce descoperă – prin Slavici, care introduce primul la noi cel de-al treilea personaj, echivalentul românesc al confidentului, și, o dată cu el, *personajul*

[9] M. Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, în românește de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1974, p. 11.

[10] În forma deja publicată până acum încă o „distincție" – încercam acolo o analogie între triunghiul oedipian descris de Freud și ajungeam la concluzia, previzibilă, că un astfel de paralelism nu se susține. Este cunoscută orbirea de atunci – voalată și semnificativă. Ea a durat până azi, când înțeleg că mult mai la îndemână ar fi fost analogia dintre configurația scenelor teatrale și configurația desfășurată de complexul lui Oedip. Subiectul prins în acest complex dezvoltă o relație erotică sub privirea pedepsitoare a unui dintre membrii triunghiului, transformat în personaj-martor. E, însă, o sugestie prea recentă și prea riscantă, pentru a mă simți îndemnat să o explorez.

[11] Eduard Pamfil, Doru Ogodescu, *Personaj și devenire. Eseu de metodologie*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976

„acea forță brutală și misterioasă"
Lev Tolstoi, *Anna Karenina*

LA TATIANA CU ANNA KARENINA

Anna Karenina e gata în 1877, după patru ani de scris, rescrieri, renunțări și transformări („ah, dacă ar putea altcineva în locul meu să-mi termine romanul ")

Nu pare să fi știut cine știe ce. La un moment dat (să se bucure? să-și piardă nădejdea?), Tolstoi găsește că în roman *totul e foarte simplu*. Totuși, mai degrabă nu: „Nu cred într-un succes mare. *Totul e atît de lipsit de stropoșate* (simplitatea e o calitate imensă, [illegible] să fie un mare succes."

Dostoievski despre *Anna Karenina*: „E o operă de artă perfectă, o carte absolut deosebită de cele ce se publică în Europa."[11]

Henry James despre arta lui Tolstoi: „uimitoarea masă de viață, un monstru atașat de marea sa teină: întreaga viață umană."

La douăzeci de ani după *Doamna Bovary*, ce poate aduce nou un roman despre pasiunea unei femei vinovate?[12]

[11] Pentru opiniile lui Dostoievski despre Anna Karenina, în Feodor Dostoievski, *Scrieri despre literatură și artă*, Antologie, studiu introductiv, note și comentarii de Albert Kovács. În românește de Nicolae Iliescu și Albert Kovács, București, Editura Cartea Românească, 1969, pp. 239-245. Evoluția opiniilor lui Dostoievski despre acest roman al lui Tolstoi, pe larg expusă în [illegible] Emoga, *Aventura unui romancier: Dostoievski și Balzac*, București, Editura Cartea Românească, 1977, pp. 107-140.

[12] „Când a apărut *Anna Karenina*, lumea s-a gîndit că Tolstoi alesese cumva adulterul și a sinuciderii pentru a sfida rapsodiile lui Flaubert. Ar fi sugerat probabil să simplificăm prea mult lucrurile. Tolstoi a citit *Doamna Bovary*, se afla în Franța chiar în momentul când romanul apărea în *Revue de Paris* (1856-1857) și se mișca în acel mediu literar ce se interesa cu pasiune de opera lui Flaubert

Era, în fond, o temă literară ce făcuse glona un
În plus, se bucurase de sursa unui uneori scandal judi
seducție pentru a insulței un univers mărunt, bîntuit de frustrări și elanuri ridicole.

Va fi reprezentat *Doamna Bovary* pentru cel ce nu începuse încă să scrie *Anna Karenina*, dar care scrisese deja *Război și pace*, o provocare? Pentru nemăsuratul orgoliu tolstoian, o competiție literară, fie ea și cu un Gustave Flaubert, nu putea fi un resort suficient de puternic.

Dacă *un* resort există, care să fie acela?

Cine s-ar încumeta să suspină ce anume va fi fost în măsură să declanșeze și să *întrețină* acordarea creatoare timp atît de îndelungat? Și încă mai dificil ar fi să se găsească argumentele pentru una sau alta dintre ipoteze. Aceasta n-ar trebui, însă, să descurajeze, chiar dacă în joc se află o fațiune copleșitoare, mai bogată și mai vie decît însăși viața[12]

Dar știm cu exactitate, din jurnalul lui Tolstoi, că tema adulterului și răzbunării îl preocupa încă din 1851 și că faptul care l-a impus să scrie *Anna Karenina* nu s-a produs decît în 1872, odată cu sinuciderea Annei Stepanovn Pirogova nu departe de moșia lui Tolstoi. Tot ce se poate spune e că *Anna Karenina* a fost scrisă cu amintirea mai mult sau mai puțin prezentă în mintea lui Tolstoi a operei lui Flaubert", remarcă George Steiner. *Tolstoi ou Dostoïevski*. Paris, Seuil, 1963, p. 57.

[11] Formularea, descoperim ulterior, se dovedește a fi o reminiscență dintr-o pagină celebră a criticii românești, de multă vreme reprodusă, dar care merită să fie reprodusă încă o dată datorită frumuseții ei încărcate de adevăr – pagină scrisă de
ți toți, e acest mic geniu! Cum se el în pept viața, chiar din prima pagină
la serata de la Anna Pavlovna, damă de onoare a împărătesei. O lume întreagă e acolo, din societatea înaltă a Petersburgului, atîția bărbați, atîtea femei, atîta viață, atîta varietate și atîta siguranță în conducerea acestei lume... Au ieșit din
o carte, o operă de ficțiune, cînd vorbește un scriitor. Au plecat de-acolo de la fiecare pagină, de pe fiecare rînd cartea ne chiamă, dar fără să fugă de acolo, ci o pornește de oftem, într-o societate de fete, la moșia unui general, la război, la Austerlitz, la o nuntă a familiei Rostov, la un revelion într-o noapte strălucitoare de gheață, și iarăși în societatea de fete, și iarăși la familia Rostov, și mereu, în

Emma Bovary și Anna Karenina?

Dacă Flaubert a avut țăria să întrunte ridicolul universal recunoscîndu-se în Emma Bovary, Tolstoi, colosul Tolstoi, nu a spus niciodată: „Anna sînt eu însumi!" Comentatorii au căzut unanim de acord că Levin e Tolstoi[13] – mai mult decît oricare dintre eroii romanului. Și, totuși, dacă Levin e Tolstoi, și Anna, și Vronski și Kitty sînt Tolstoi, la rîndul lor. Dincolo de faptul că, în compoziția generală, perechile Levin-Kitty și
Anna exprimă tipuri umane și moduri de viață diferite, dincolo de tot ce-i separă, inclusiv gradul de sumpatie conținută pe care Tolstoi pare a-l acorda unora mai mult decît altora, Anna, Vronski, Levin, Kitty, Karenin chiar, ca și puzderia de alte personaje
sînt prin ceva fundamental – Tolstoi. P

viața reală, mai rea în orașul lume, printre alții oameni, pe care și-i cunoaște atît de bine. Cele șapte zile cît mai ai cartea în mînă, rudele tale au mai au destulă realitate, prietenii par încă în trecut. Ești încă stors de lumea aceasta, mai vie, în care trăiești acum, și după ce ai sfîrșit cartea și începi să intri în lumea reală, simți că ai venit de undeva, din o mare foarte populată, și foarte vie, că te-ai întors la ai tăi, cam depeizat între ei, ca după o lungă absență. Și iarăși, după ce ai sfîrșit cartea aceasta, dacă ai în mînă alta, a oricărui
p se pare străină, combinație, simți că ai de a face cu un scrib care scrie (
a lui Dante, poezia tragică a vremelniciei acțiunilor omenești
înțelegere, prin geniu, cu bucuria ființei a lui Goethe valoroasă care mai mult decît această creație superbă, umană, bogată și calmă ca germinația grîului în ogoare și ca eternitatea, și cine vie decît viața?" (în *Studii literare*, 2, Repere metodo-literare alcătuite de Rodica Rotaru, București, Editura Minerva, 1979

[13] Convergența comentatorilor, încă de la apariția romanului, e adîncă și remarcată în această privință. Lev Șestov își întemeiază un studiu pierdut de la această convingere (*L'Homme pris au piège. Pouchkine – Tolstoï – Tchekhov*, Préface par Boris de Schloezer, Paris, Bibliothèque 10/18, 1966). V., de asemenea, comentariile lui Georg Lukacs („Fiecare conversație, fiecare întîmplare, în capătă pentru cititorul pe care scriitorul le-a predestinat importanța lor." – p. 152) în *Teoria romanului. O încercare istorico-filosofică privitoare la formele marii literaturi epice*, în românește de Vianca Nișcov. Prefață de N. Tertulian, București, Editura Univers, 1977, p. 152.

zentă una din cheile, dacă nu însăși cheia, sufletului său, după cum singur mărturisește.

Nu e nevoie de prea multă perspicacitate să observi că romanul, romanele de dragoste ale Emmei se consumă *discret, în intimitate*. Romanul Annei o așază de la bun început *în vârtejul scandalului*. Moscova și Petersburg o pironesc cu privirea și o stresoară cu disprețul lor. Într-un cerc mai larg sau mai strâmt fiecare dintre eroii lui Tolstoi din acest roman își consumă viața intimă în public.

Anna Karenina este, de aceea, prin excelență romanul per

[illegible]

[illegible]

[illegible]

sens, care este *momentul crizei*, cînd, biciuit, orgoliul depășește [illegible] pătrunde în zona cea mai sensibilă a Eu-lui și calcă în picioare, fără nici o considerație, tot ce întîlnește în cale. E o imensă stăbiciune în fața semenilor. *E instrumentul teatralizării devastatoare a sinelui.* Tolstoi o știe ca nimeni altul.

> „Orgoliul este un soi de boală morală în genul lepreu nu distruge o anumită parte, dar desfigurează totul, ea se strecoară cu încetul și pe nesimțite, iar apoi se dezvoltă în tot organismul; nu mai rămîne nici o funcție a sa care nu fi fost molipsită; ea este ca o boală venerică: izgonită dintr-o parte se manifestă cu mai mare forță într-alta. Omul orgolios nu cunoaște nici adevărata bucurie, nici suferința adevărată, nici dragostea, nici spaima, nici deznădejdea, nici ura, totul e nefiresc, impus. Orgoliul este un fel de dragoste nematură pentru glorie, un anumit amor-propriu transferat în părerile altora; nu te albești pe tine așa cum ești tu de fapt, ci așa cum le apari celorlalți. Patima aceasta este extrem de răspîndită în secolul nostru; de ea se rîde, dar ea nu e condamnată, nefiind dăunătoare pentru ceilalți. În schimb, pentru omul stăpînit de ea, este mai rea decît toate celelalte patimi, ea îi otrăvește întreaga existență. O trăsătură distinctă a ei, comună cu a leprei, este caracterul ei deosebit de contagios. Am impresia însă că, tot judecînd această problemă, am și dat peste sursa respectivei patimi: dragostea de glorie.
>
> Am suferit mult din cauza acestei patimi, ea mi-a stricat cei mai frumoși ani din viață și m-a privat pentru totdeauna de prospețimea, curajul, veselia și inițiativa tinereții."

Aceste rînduri deschid o cale de acces deopotrivă spre un tip [illegible] tipul teatral. Tolstoi l-a însuflețit atît de convingător, pentru că a avut tăria de a se scruta pe sine cu o necruțare rară. În acest sens, exclamația nicicînd rostită „Anna sînt eu însumi!" e adevărată.

Personajul teatral, așa cum a fost descris anterior, populează *Anna Karenina* din chiar scena care deschide romanul. Teatra- [illegible] renina ne urmărește mult timp după ce l-am parcurs și după ce [illegible] printr-o nouă propoziție scurtă:

> „Toate familiile fericite se aseamănă între ele. Fiecare familie nefericită însă este nenorocită în felul ei.
> În familia Oblonski era mare tulburare."

În vasta simfonie a întregului, tema cea mare a adulterului [illegible] ar fi meritat.)

Am parcurs de-abia primele patru rînduri ale romanului; tema e acolo, dar nu întreagă, fiindcă lipsesc tocmai semnele teatrului – ale teatralizării.

Rîndul imediat următor aduce exact această completare.

[illegible] Steiner, op. cit., p. 6 „Povestind mica istorie a adulterului lui Oblonski, [illegible]

În același *stil abrupt*, Tolstoi ridică o cortină și aruncă asupra personajului său – în timp ce-și consumă micul său dramă personală – lumina crudă a unui *spectacol natural*:

> *„Această stare de lucruri ține de trei zile și apasă greu pe soți, pe ceilalți membri ai familiei și chiar pe servitori. Toți simțeau că traiul lor laolaltă își pierduse rostul și că sînt mai legați între ei trecătorii care se întîlnesc întîmplător într-un han decît erau acum membrii familiei și oamenii casei Oblonski."*

Înainte de a continua să însumăm pe fir cele teatrale, sînt necesare cîteva observații.

Scena inițială (trezirea lui Oblonski, ceremonialul matinal, confruntarea cu soția etc.) funcționează ca o uvertură. Sau, pentru a ne folosi de altă analogie, fragmentul liminar al romanului e ca un fel de ghindă care comprimă în spațiul strîmt al capsulei sale un falnic stejar. Tot ce va izbucni atît de viguros în capitolele următoare se află deja aici, într-o formă diminuată nu numai din punct de vedere cantitativ: tonalitatea poveștii, felul de a fi al lui Oblonski, cei ce roiesc în jurul lui, întîmplarea în sine compun o simfonie în care frivolitatea atenuează modulațiile grave ale temei.

Se află deja aici sentimentul care dă culoarea de fond într-un univers al *degradării* ființei umane – *sentimentul ruinei*. Nu numai Anna Karenina îl încearcă. Rușinea (umilința, cohorirea în opinia celuilalt sau a opiniei publice, dezonoarea) e micul [illegible] personajele importante ale romanului [illegible] găsit soția, în mîini cu proba infidelității bărbatului, Stepan Arkadici avusese o reacție de neînțeles: „Prinsese deodată a zîmbi – obișnuitul zîmbet bun și de aceea prostesc." Amintirea acelui zîmbet îl chinuie acum:

> *„În clipa aceea se întîmplase cu el ce se întîmplă cu cineva ce prinși pe neașteptate asupra unei fapte cam rușinoase."*

[illegible] bune? De nesimțire, lectura [illegible] unui spațiu și al unui timp, [illegible] o idee despre *limitele* mele [illegible]

Cu aceste lucruri în minte, ne î[illegible]

> *„– Slavă domnului, – spuse Matvei, anticipînd prin acest răspuns că înțelege, ca și stăpînul său, însemnătatea acestei vizite, și anume că Anna Arkadievna, sora cea mai iubită a lui Stepan Arkadici, ar putea ajuta la împăcarea soților."*

Ne găsim în mijlocul unei lumi aparte – și se impune s-o [illegible] timă devine subiect de discuție pentru oricine se află în preajmă. [illegible]

Tolstoi nu e o lume lipsită de pudoare. Chiar din contră. Pudoarea și pandantul ei, demnitatea, guvernează acest univers ca [illegible]

Imixtiunea publică face parte din ordinea vieții. Aceasta nu [illegible] ascuțit la extrem acest tip de sensibilitate.

[1] *Fals/adevărat*, acest cuplu trebuie înțeles în accepțiunea dată de T[illegible] a duce o existență *falsă* nu înseamnă a duce o existență lipsită de sinceritate, ci a te așeza în *situații false*, rușinoase, lipsite de demnitate. Prințul Andrei Bolkonski din *Război și pace* – putem spune – duce o existență adevărată.

La mica discuție dintre Stepan Arkadici și valet îndrăzn[illegible]

[illegible]

Deși era vinovat în toate privințele față de so[illegible]

– Conașule, duceți-vă încă o dată și cereți-i iertare; poate [illegible] umneavoastră. Apoi totul merge anapoda la [illegible]

Dacă dădaca a socotit că se cuvine să [illegible] nă că, dincolo de faptul că stăpânul i-a arătat întotdeauna [illegible] *rat ca protagonistul să fie interpelat, dădăcit, purta* [illegible]

„– Mai încercați. Mare-i bunul Dumnezeu. Rugați-vă, conașule, rugați-vă lui Dumnezeu.

[illegible]

„Rugați-vă, conașule" înseamnă „Umiliți-vă, conașule" Stepan [illegible] *pe acum* în [illegible] servitorilor, care, iată, iau parte [illegible]

să găsească o scuză validă, altă în afara căinței de-acum. *La gîndul* acestei umilințe ca și *publice*, Stepan Arkadici *„roșește deodată"*

Teatralizarea personajului tolstoian este un proces continuu [illegible] după logica specială a teatrului.

Parcă pentru a ne face să înțelegem cele de mai sus, Tolstoi [illegible] cea mare, și unul dintre băieți.

> „– Ce face mama? – o întrebă el, mîngîind gîtul neted și gingaș al fetiței sale. – Să trăiești! – răspunse zîmbind băiatului care-i dăduse bună-dimineața [illegible]
>
> Mama? S-a sculat, – răspunse fetița.
>
> Stepan Arkadici oftă, «Iar n-o fi dormit toată noaptea», se gîndi el.
>
> – E veselă?
>
> Fetița știa că între tata și mama fusese o ceartă și că maică-sa nu putea fi veselă. Tata trebuia să știe asta; dar se [illegible] *întoarcă de rușinea tatălui ei, care o înțelese numaidecît și se împurpură și el la față."* (s. n.)

Teatralitatea deschide canalul comunicării directe, neling-vistice. Prin mediul teatral, adevărul se transmite instantaneu [illegible]

[illegible] speciacolul propriei sale persoane reflectat în mintea unui copil.

Fragmentul asupra [illegible] preludiu la marele [illegible] scenă, umplut pînă la [illegible] oase, numicit [illegible] un enorm teatru uman.

[illegible] în *Anna Karenina* este forma cea mai completă a statului noastre interioare – omul teatral, omul întreg din fiecare dintre noi.

Întoarcem cîteva zeci de pagini, trecînd pe[illegible] Kitty [illegible].

Kitty simte că întîlnirea e hotărît[illegible]

„Dar în clipa aceea intră prințesa, care se îngrozi cînd [illegible] un cuvînt. Kitty tăcea fără să-și ridice privirile. «Slavă Domnului, l-a respins», își zise mama."

[illegible] ersonaj se poate înșela doar pentru o se- [illegible] face intrarea și Vronski.

„«Trebuie să fie Vronski», se gîndi Levin și, ca să se con- [illegible] ochilor ei luminați fără voie, Konstantin Dmitrici înțelese că ea îl iubește pe omul acesta. Înțelese tot atît de limpede, ca și cum iar fi spus-o ea."

În doar cîteva propoziții Tolstoi concentrează modelul general [illegible] rațiuni psihologice, scriitorul răstoarnă perspectiva triunghiului teatral [illegible] ersonaj – Levin. Rațiunile de compoziție sînt clare: tocmai [illegible] mijloacelor, Tolstoi (ca și Levin) obține ceea ce vrea. Levin: o [illegible] un efect artistic maxim. Adus prin empatie în spațiul teatral. [illegible]

psihică specifică uparului trialogic, la acea bruscă dilatare afectivă [illegible] pentru a privi și înțelege.

Tolstoi nu are nevoie de aparatura complicată a analizei psiho- [illegible] de cuvinte ce s-ar fi ilustrat în cele din urmă pe ele însele. Cu [illegible] mentale („«Trebuie să fie Vronski», se gîndi Levin..."), cu o con- [illegible] de alți ochi posibili (mama lui Kitty *știa* ce se petrecuse și *era* [illegible] rînduri descărnate de retorica psihologică de rigoare[10]

[10] Comunicarea paralingvistică prilejuită de scenele teatrale se află la înde- [illegible] este investit cu toate calitățile adevăratei comunicări, așa cum o visează Tolstoi [illegible] acest sens, merită atenție ivirea interesului pentru intonație para- [illegible] man, *Studii de tipologie a culturii*, în românește de Radu Nicolau, Pre- [illegible] față de Tolstoi, folosește și el din plin arta comunicării paralingvistice.

Subcapitolul dedicat seratei de la familia Şcerbaţki continuă cu o conversaţie, s-ar spune. De fapt, atenţia regizorală a povestitorului se distribuie pe *două* planuri: de o parte, *conversaţia*, cu tot ce are ea *lejer, versatil, superficial, plăcut, spiritual, neangajant, stăpînit şi flatant*, delicat duel verbal lipsit de participarea inoportună a încărcăturii subiective a vorbitorilor; de alta, *teatralizarea*, urmare a faptului că Levin încalcă regulile nescrise ale conversaţiei. El ia *în serios* subiectele ce vin la rînd, zăboveşte asupra lor mai mult decît *se cuvine, se implică, se pune* cu totul în joc, *contrariază* şi, astfel, sfîrşeşte prin a fi *nelalocul lui*, corp străin într-o lume riguros ordonată.

„– După părerea mea, – zise Levin – aceste mese care se [illegible] arată că aşa-zisa societate cultă nu e mai prejos de mujici. Ei cred în deochi, farmece şi solomonii, iar noi...

– Vrei să spui că dumneata nu cre

Nu pot să cred, contesă.

– Dar dacă am văzut cu ochii mei?

– Şi femeile de la ţară spun că au văzut strigoi cu ochii lor

Va să zică socoţi că mint?

Contesa rîse silit.

[illegible] crede, – *interveni Kitty, roşind pentru Levin, care-şi dădu seama şi, enervîndu-se încă mai mult, vru să răspundă.* Dar Vronski veni cu zîmbetul lui vesel în ajutorul conversaţiei care ameninţa să devină neplăcută.

– Nu admiteţi nici o posibilitate? – îl întrebă Vronski

– De ce? Admitem... etc." *(s. n.)*

[illegible] mesajul pe care-l poartă nu are nici o importanţă. Eje sînt ce a [illegible] noastră întreagă se îndreaptă spre ceea ce se întrevede dincolo de această spumă – *şuvoiul puternic al teatrului adevărat de din*

colo de „teatru". Conversaţia e deja un teatru, dar, în măsura în care se desfăşoară în perimetrul prestabilit al uzanţelor lumii [illegible] teatru domesticit şi, de aceea, cu intenţie lipsit de dimensiunea [illegible] care, astfel, o compromite laolaltă cu întregul eşafodaj artificial [illegible] *zenţă*, denudîndu-se, Levin denudează pe toţi cei prezenţi. Im[illegible] la şirul umilinţelor (de a fi fost respins şi de a fi văzut cu ochii [illegible] cu iubitul ei, de faţă cu toată această lume, care îl *vede* şi îl *desconsideră* parcă mereu şi mereu mai mult.

Iubirea dintre Kitty şi Levin pleacă de la acest nivel suprem [illegible] va fi la rîndul ei nimicită în episodul nesfîrşit teatral din scena [illegible]

Marile dezastre interioare nu au nevoie de grandilocvenţă pentru a se face cunoscute. Percepem patimile personajului tols[illegible] o discuţie în familie, o scenă în societate, un bal, o ieşire la o cursă de cai... Teatrul animat de Tolstoi se poate lipsi de „teatru", [illegible] reflectate pe chipul personajelor. Tot ce e hotărîtor [illegible] romanului *trece prin acest tipar* al sufletului şi al vi[illegible] care trăiesc în mijlocul oamenilor.

Tolstoi mai exersează o dată, peste alte zeci de pagini, viruţile conversaţiei de salon, ca şi primejdiile teatrului în [illegible]

Ne găsim în salonul prințesei Betsy, loc de reuniune cu o clasă mai sus în ierarhia mondenă oameni, cu excepția lui Vronski, sînt alții, atmosfera e pe măsură, mai spirituală, mai învioș, spațiul s-a lărgit, în acord cu dimensiunile [illegible] spațiu invitații formează grupuri distincte, *relativ* distincte.

Conversația începe. Ce s-ar mai putea spune *nou*, interesant, ușor, cînd totul s-a spus?

„Trebuiră să recurgă la bîrfeală, un nu loc sigur, care nu dă greș niciodată.

Nu vi se pare că Tușkevici are ceva din Louis XV? – reluă diplomatul, arătînd cu ochiul spre un tînăr frumos, cu părul blond deschis, care stătea lîngă masă.

– A, dar E în același stil cu salonul. De aceea și vine așa de des pe aici.

Conversația se învioră, fiindcă se vorbea în altul tocmai despre ceea ce n-ar fi trebuit să se vorbească în acel salon, adică despre relațiile dintre Tușkevici și amfitrioană."

La moara bîrfelor se fac și se desfac reputațiile. Nostim, îmbietor, plin – după toate aparențele – de o răutăcioasă *ingeniozitate*. Sîntem că nu e departe clipa cînd va veni și rîndul Annei.

„Era o conversație foarte plăcută erau bîrfiți soții Karenin.

– Anna s-a schimbat foarte mult după călătoria la Moscova, – spunea o prietenă a ei. – E cam ciudată acum.

– Schimbarea de seamă e că a adus după ea umbra lui Alexei Vronski – zise soția ambasadorului."

Cei ce nu fuseseră avertizați sînt acum. Oricum, subiectul se află pe agenda zilei și merită atenția întregului sufleur. Ca într-o [illegible] prințesa zîmbind către Vronski, care tocmai intra"), Anna („La ușa de la intrare se auzi pași") și, la urmă, Karenin („cu mersul lui lungit și stîngaci").

Apariția lui Vronski întrerupse [illegible] spusă de [illegible] privirea de dragoste [illegible] Anna [illegible] fără de [illegible] să cadă de acord [illegible] era ceva [illegible] Avea nevoie de [illegible] în plus. Conversația [illegible] în [illegible] s-o [illegible] din nou.

> *„La ușa de la intrare se auzi pași. Prințesa Betsy, știind că era Karenina, își întoarse privirile spre Vronsky. El se uită la ușă, și fața lui luă o expresie nouă, cuceritoare. Privea pentru, cu bucurie și totodată cu sfială, pe cea care venea, și se ridică încet în picioare. Anna intră în salon." (s. n.)*

Ciudată, neverosimilă și, totuși, profund *autentică* e arta lui [illegible] Tocmai [illegible] și mai otrăvit, își împinge scriitorul eroii să schimbe între ei [illegible] de [illegible] [illegible] [illegible]

Lunga, nesfîrșita declarație de dragoste („N-am roșit niciodată în fața nimănui, dar dumneata mă faci să mă simt vinovată") nu scapă nici unuia dintre participanți din vedere. Cum se putea altfel! „Karenina (...) se împurpură la față și se încruntă"; „urmă Anna privindu-l cu hotărîre drept în ochi și cu obrajii în flăcări"; „fața lui se înseninâ"; „își încordă toate puterile minții ca să răspundă cum ar fi trebuit, dar nu făcu decît să-l privească cu ochi plini de dragoste și rămase tăcută..."

> „– Iată-l pe soțul dumitale
>
> Într-adevăr, Alexei Alexandrovici intră în clipa aceea în salon, cu mersul lui umflat și stîngaci."

Toată seara nu a aruncat decît o singură privire asupra soției sale și a lui Vronski, pentru a se cufunda apoi în dezbaterea pe teme serioase, absorbit pe de-a-ntregul.

> „Vronski și Anna rămaseră lîngă masă.
>
> Începe să devină necuviincios, – șopti o doamnă, arătînd cu ochii spre Vronski și Anna și spre soțul acesteia.
>
> – Ce-a spuneam eu? – răspunse prietena Annei Arkadievna.
>
> Dar nu numai aceste două doamne, ci aproape toți care se aflau în salon, chiar și prințesa Meahkaia și însăși Betsy, se uitară de cîteva ori la cei rămași deoparte de cercul comun, ca și cum acest lucru i-ar fi stingherit. *Numai Alexei Alexandrovici nu aruncă nici o privire în partea aceea și atenția nu-i slăbi de la interesanta discuție începută.*" *(sub. aut.)*

Fraza din urmă face parte din rîndul afirmațiilor lui Tolstoi (comentate de Lucian Raicu[7]) despre care nu s-ar putea spune

[7] „Neliniște și enervare cînd spusele îi sînt luate în literă fără marjele acea, uită de voioșană, care le poate, pur și simplu, răsturna. Tolstoi știa, cum îi este felul, de o înțelegere, aș-zicînd fidelă, a neobișnuitelor sale afirmații. Ai înțelege puțin deviat și îndeajuns de «aiurea». *El nu spune chiar ce*

nici că sînt într-un fel adevărate și nici într-un fel false. Scriind [illegible] *Alexei Alexandrovici Karenin. Fiindcă nu a aruncat nici o privire în partea aceea și fiindcă atenția nu i-a slăbit de la interesanta discuție începută*, nu a băgat de seamă nimic din scandalul ce se năștea chiar în acel moment în sînul societății. *Dar Tolstoi nu spusese ceea ce părea că ar fi vrut să spună.* El a spus chiar contrariul, anume că, deși Alexei Alexandrovici Karenin *nu a aruncat nici o privire în partea aceea* și deși *atenția nu i-a slăbit de la interesanta discuție începută*, cu un ochi interior infinit mai scormonitor și [illegible] *privirea* [illegible] *se îndreptase* [illegible] *se petrecea* între Anna și Vronski la o măsuță izolată.

> „Alexei Alexandrovici nu găsise nimic deosebit și necuviincios în faptul că soția lui ședuse cu Vronski deoparte la o masă discutînd cu însuflețire. Observase însă că celorlalte persoane din salon acest fapt li se păruse ceva deosebit de necuviincios, și de aceea îl socoti și el ca necuviincios. Hotărî să vorbească neapărat despre acest lucru cu soția sa."

Scena din salonul prințesei Betsy îi prilejuiește lui Karenin o [illegible] *Karenin descoperă* [illegible] *descoperă* [illegible] nu grație unei constituții interioare universal umane, ci printr-un soi de [illegible] Et se mire qu'on s'y [illegible] voie de febra teatrală a grupului. Ca în teatrul grec – ne amintim

spune că, oarecum altceva. (n. n.) Astfel încît receptarea a mesajului său este imposibilă în afara unei anumite scări de valori pe care o impune [illegible] *ca mijloc a gîndirii sale. Cine vrea să fie cît de cît «atent» Tolstoi, tot ce trebuie să știe, așa trebuie să procedeze. Cînd Tolstoi nu scapă printre degete* [illegible] *Tolstoi, nu despre* [illegible] *ci despre* [illegible] *acest*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982, pp. 3[illegible]

unde corul (*spectatorul* de pe scenă) induce un efect preluat, *prin imitație*, de spectatorul propriu-zis, cel din tribună.

Karenin descoperă o altă lume, precum și calea de acces spre ea. Cei de-al treilea personaj îi prilejuiește posibilitatea de a pătrunde în celălalt, cu o clarviziune pe care nici un alt instrument nu-l putea oferi:

> „Acolo, privind masa de scris pe care se aflau un *buvard* din malachită și un bilet început, gîndurile i se schimbară deodată. Începu să se gîndească la dînsa. *Ce cugetă și ce simte ea? Pentru prima dată încercă să-și închipuie viața ei personală, ideile și dorințele Annei, și gîndul că ea putea și trebuia să aibă o viață deosebită de a lui i se păru atît de îngrozitor, încît se grăbi să-l alunge. Aici era abisul acela în care se îngrozea să privească. A se transpune cu gîndul și cu simțirea în altă ființă era o acțiune sufletească străină de Alexei Alexandrovici, și o socotea ca o fantezie vătămătoare și primejdioasă.*" (s. n.)

În aceste momente de reflecție solitară, imediat după o zgu- [illegible]

> „Răscolindu-ne sufletul, descoperim adesea lucruri care ar fi rămas acolo neștiute."

Aceste cuvinte sînt adresate Annei. Dar ea nu are cum să le mai înțeleagă.

Deschidem romanul la marele episod al cursei de cai. Este [illegible] în plus ar baicula în celălalt sens cumpăna ce-i ține pe toți într-un [illegible]

scuturată de un fior continuu: tribunele, electrizate, [illegible] pline ochi, Petersburgul, în ce are mai strălucitor, venise să vadă spec- [illegible]

Cu minuție, cu o insuportabilă lentoare, scriitorul își pregătește povestirea. Va construi acum edificiul Emoției, sub forma [illegible] nimic nu va mai fi ca-naiote.

Dar Tolstoi povestește de două ori întreaga poveste. Vom fi [illegible] a personajului trialogic și a situației teatrale din cîte există:

> „În clipa aceea se dădu startul. Toate discuțiile se întrerupseră. Alexei Alexandrovici tăcu și el. Toți se ridicară, cu privirile îndreptate spre gîrlă. Pe Karenin nu-l interesau [illegible] virea i se opri la Anna.

Aceasta avea fața palidă și severă. Nu vedea pesemne nimic și pe nimeni afară de un singur om. Mîna ei strîngea convulsiv evantaiul. Parcă nici nu răsufla. Alexei Alexandrovici o privi și-și întoarse repede capul, uitîndu-se la fetele altora.

«Da, și doamna asta, și celelalte, toate sînt foarte emoționate. E firesc», gîndi el. Nu voia să se uite la Anna, dar privirea îi era atrasă fără voie spre ea. Îi privi din nou fața silindu-se să nu citească pe ea ceea ce era atît de limpede întipărit, dar împotriva voinței lui descoperea cu groază ceea ce nu voia să afle.

Cea dintîi cădere a lui Kuzovlev, la gîrlă, îi mișcă pe toți, însă Alexei Alexandrovici văzu clar pe fața palidă dar triumfătoare a Annei că acela la care se uita ea nu căzuse. (...) El se întoarse la ea din ce în ce mai stăruitor. D[illegible] absorbită cu totul de imaginea lui Vronski în galop, Anna simți dintr-o parte privirea ochilor reci ai bărbatului său, ațintiți asupra ei. (...) Toată lumea era îngrozită. De aceea cînd căzu Vronski, și Anna scoase o exclamație puternică, nimeni nu văzu în aceasta ceva extraordinar. După aceea, pe chipul ei se petrecu o schimbare care era de-a dreptul necuviincioasă. Pierdută cu totul, Anna începu să se zbată ca o pasăre în laț, ba voind să se ridice și să plece, ba spunînd lui Betsy: «Hai să mergem. Hai!»"

Acum nu mai e nimic de făcut, pentru că nu mai e nimic de ascuns. Fără putință de tăgadă, cel de-al treilea personaj i-a deposedat pe protagoniști de Adevărul lor intim, i-a golit și s-a umplut de această otravă. Confesiunea verbală nu mai adaugă decît o notă inutil vulgară:

„– Nu, nu te-ai înșelat deloc, – răspunse încet Anna, aruncînd o privire deznădăjduită asupra chipului său rece. – Nu te-ai înșelat. Am fost disperată și nu pot să nu fiu. Te ascult pe dumneata și mă gîndesc la el. Îl iubesc, sînt amanta lui, nu te pot răbda. Îmi inspiri numai teamă. Te urăsc... Fă cu mine ce vrei."

Cînd am intrat în scena de teatru de mai sus, am găsit o anumită configurație a raporturilor dintre personaje (Anna-Vronski-Karenin); la finalul ei totul s-a schimbat. *Anna Karenina* se aseamănă unui caleidoscop uriaș pe care fiecare cutremur [illegible] rotația devine completă. Într-o primă mare parte, toate persona[illegible] Karenin). O parte dintre ei nu vor mai ști să se ridice niciodată. Alții, Kitty și Levin, mai cu seamă, vor găsi drumul în sus.

Încă o scenă de teatru: încă un cutremur: o altă imagine î[illegible]

După nașterea fetiței nelegitime, în continuare alături de Karenin, Anna se zbate între viață și moarte. Karenin se află [illegible] iertăru și devoțiunii. Merge, dostoievskian, atît de departe, încît îngăduie lui Vronski să-și vadă copilul și pe Anna.

O scenă în trei, în patru – căci medicul asistă și el.

De o parte, Anna, Karenin și medicul, de alta – Vronski intrînd, apropiindu-se de marginea patului. Cînd o vede, *își acoperă fața cu mîinile*:

„– Descoperă-ți fața! Uită-te la el (la Karenin)! E un sfînt, – adaugă Anna. – Dar descoperă-ți odată fața! – urmează ea supărată. – Alexei Alexandrovici, descoperă-i fața! Vreau să-i văd.

Karenin luă mîinile lui Vronski și le trase în jos de pe fața lui, îngrozitoare din pricina suferinței și a rușinii întipărite pe ea.

Denudarea feței[40], o nouă invenție a lui Tolstoi, mergînd în profunzimea logicii teatrale, are forța, *în acel moment* [illegible] *situație*, a unui act magic. Cel denudat va fi umilit, cel ce denudează *își consacră* superioritatea. Aceste lucruri se petrec fără greș, fiindcă se petrec în spațiul unor forțe mai presus de voința și putința ființelor intrate în tiparul teatral.

> „Rolurile se schimbaseră dintr-o dată. Vronski simțea superioritatea soțului și propria-i înjosire, dreptatea soțului și propria sa vină."

Meditația tolstoiană asupra mecanismelor teatrale nu cunoaște egal. Doar un spirit care a zăbovit îndelung asupra sufletului său [illegible] real tăți.

Romanul de dragoste al Annei este romanul unui scandal[41]. Omul-în-scandal parcurge un itinerariu simplu, mereu același. Din membru oarecare al unui cerc (cuvintele la îndemînă se [illegible] devine subiect de bîrfă și spectacol. Astfel, ca purtată de un resort nevăzut, ea avansează spre centrul cercului, unde nu zăbovește [illegible] cercului. Apoi, dintr-o dată, cînd operația s-a încheiat, peste spectacol se așterne tăcerea, luminile se sting și cade cortina. Ieșirea din scenă este totodată ieșirea din cerc. Omul-obiect a dispărut cu totul. El poate, ca Anna, să dea tîrcoale lumii care a expulzat-o, dar pentru lume ea a încetat *să existe*.

Ieșirea Annei din cercul monden are loc chiar la teatru, ca și [illegible] este deplin conștient de importanța „temei".

[illegible] totdeauna, Tolstoi ne surprinde, Anna ne surprinde. Și-l [illegible] teatru după ce și-a părăsit soțul, copilul și l-a urmat orbește. Dar Anna simte că nu poate face altfel. Apariția ei reprezintă ultima sfidare: *„elle fait sensation. On oublie la Patti pour elle."* Insultată [illegible] Anna și-a trăit ultimile clipe mondene. Final previzibil. Prevăzut, desigur, și de Anna.

Ce a putut atunci să o împingă să ia o deci[illegible] atît de extravagantă și de fatală?

Teatrul, nu acela confortabil, se înțelege, unde actorii primesc aplauze, ci teatrul crud, unde rănile și patimile sînt adevărate, reprezintă pentru Anna „chinul omului legat de stîlpul infa[illegible] dată, miraculos. Așa cum a doborît. Fascinația repetării înjos[illegible] izvorăște din nevoia nesecată de a modifica oroarea unei înti[illegible] piări trecute, pe care nimeni și nimic n-ar mai fi în stare s-o modifice. Poate – ispitește demonul – cu o singură excepție: dacă [illegible] mințe și mai mari, dacă există măcar o fărîmă de speranță nebună că lucrurile ar putea pe neașteptate să ia o *întorsătură* fericită. Omul aflat, ca Anna, în plin scandal, supus teatralizării,

[40] Despre *față* ca denudare a esenței ființei, Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1947 (în special subcapitolul *Phénomène et Visage*, pp. 113-118.)

[41] Cuvîntul *scandal* are sensuri nebănuite; dezvoltarea acestora ne-ar purta pe căi deviate. Pentru sensurile gr. *skandalon*, René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Bernard Grasset, 1978, pp. 571-593. *Skandalon* înseamnă obstacol, piatră, piedică (dar și buclur), capcană așezată în drum, de unde și sensul rădăcinii *skadzo* „șchiopătez". „*Skandalon*-ul – spune Girard – este chiar dorința, întotdeauna obsedată de obstacolele pe care le suscită, și le multiplică în jurul ei." (p. 574) Analiza lui R. Girard, pe seama textelor biblice, demonstrează identificarea lui Cristos cu *skandalon*-ul, această piedică, această piatră ce stă în drum pentru a-i răni pe cei ce nu vede. Oricine se va răni, oricine devine *victimă* devine Victimă și-l va regăsi pe El. Or orbul ce s-a împiedicat în văzul lumii (stîrnind scandal) este, firește, Anna. Nu e, [illegible], nevoie de o astfel de lectură sofisticată pentru a scoate în lumină ce se vede încă de la prima lectură, anume că Anna, omul în scandal, nu inspiră repulse, ci o milă încărcată de iubire, împotriva oricărei prejudecăți cu privire la presupusa „atitudine morală" a lui Tolstoi față de personajul său.

este omul împins să ducă o *existență falsă*. Aici stă una din marile secrete ale romanului: *cum să respecți neclintit Adevărul scriind despre multiplele ipostaze ale falsului*.

Tolstoi surprinde, dar numai fiindcă drumul pe unde a apucat-o nu părea să fie decît o rătăcire de la adevăr, cînd s-a dovedit a fi singurul care duce într-acolo.

Drama Annei Karenina există pentru că povestea iubirii sale nelegitime *este o poveste asumată*. Sursa dramei, cel de-al treilea personaj, acționează – așa cum simte Karenin și cum transcrie Tolstoi cu mîna lui – ca o „*atotputernică forță brutală și misterioasă*", care „*diriguia trupul, călca voința și poruncea să schimbe raporturile*."

„Acea forță brutală și misterioasă", care-l urmărește pe Tolstoi și luarea lui, e chiar „stihia teatrală".

Viața teatrală a Annei și a celorlalte personaje ale romanului nu are nimic de-a face cu lumea lui Flaubert, lipsită de percepția teatral văzut.

Mult mai interesantă în privința dezvoltării resortului literar al *Annei Karenina* mi se pare informația dată de Tolstoi într-o scrisoare adresată lui Strahov, unde mărturisește atracția neobișnuită exercitată asupra lui de un text nevermunar al lui Pușkin, de doar cîteva pagini („n-am fost în stare să mă desprind de el și parcă-l citeam întîia oară"). Acel scurt text abandonat va reîmbrăca brusc admirația pentru arta lui Pușkin („nicicînd n-am admirat atît nu numai pe Pușkin, dar nici o altă operă"). E cuviincios să reținem superlativul superlativelor: „*dar nici o altă operă*"! Fragmentul cu pricina, intitulat *Oaspetele s-a anunțat la vînătoare*, îl face pe Tolstoi să audă, în mod miraculos, imaginea *Annei Karenina*, cu personaje și evenimente „totul s-a înfiripat atît de frumos și de viguros!"[4]

Ce conține acel misterios text (puțin cunoscut, netradus, de altfel, în românește)[4]?

Există acolo cîteva lucruri extrem de semnificative. O mulțime de doamne și domni se adună la vînătoare (*dacze*) venind *de la teatru*. Doamnele se așază pe divanuri, domnii se grupează, unii în spatele lor, alții, amestecați, se pregătesc să joace vist, iar doi dintre ei (un rus și un spaniol) se retrag pe balcon pentru a schimba păreri asupra moravurilor aspre, înghețate, ale societății rusești. Sîntem deja într-o situație *potențial* teatrală.

Unul dintre personajele feminine, Zinaida Volskaia, șochează comunitatea (are educația neterminată, aflăm) ieșind pe balcon cu cei doi bărbați. Gestul, ca și întreaga ei comportare, exprimă *o dorință* ce nu s-ar fi cuvenit să fie făcută publică. În urma ei se pornesc discuțiile. Zinaida, însă, nu are percepția situației false, inconvenabile, în care intră. Personajul *nu se teatralizează*, însă există în micul fragment pușkinian o seamă de date convergente care acționează asupra sensibilității autorului *Annei Karenina* ca o iluminare patrică și literară. Era acolo, *pentru Tolstoi*, ceva prețios și profund revelator pentru persoana sa, pentru *romanul* său, pentru *personajul* său: un început de descoperire fundamentală.

Aceasta era calea!

Intenția noastră nu e de a stabili „influențe" literare. Totuși nu putem să nu observăm că există o asemănare structurală între personajul lui Slavici, analizat anterior, și personajul lui Tolstoi. Mai mult, există o serie de alte similitudini care ne pun pe gînduri.

[4] A. S. Pușkin, „*Gosti s'ezzalis' na dachi*" în A. S. Pușkin, *Polnoe sobranie sochinenij v pjati tomah*, tom. 4, Moscova, 1936, pp. 470-479. Aduc mulțumirile domnului Ilie Gyurcsik de la Universitatea din Timișoara pentru a fi răspuns cu amabilitate rugămintei noastre de a traduce acest text, ca și pentru disponibilitatea pe care a arătat-o atunci și comentînd subcapitolul despre Tolstoi.

Amîndoi, pînă la un punct al destinului lor literar, în perioada cea mai fertilă a creației lor, au percepția acută a existenței teatrale – și imaginează personaje și universuri teatrale.

Amîndoi au un simț, o vocație excepțională a moralității, caută obsedant esența *binelui* și fac din el valoarea supremă.

Abandonînd de la un moment dat calea teatralizării epicului, prin intermediul căreia elementul moral penetra țesuturile epice *din interior* (construcția bazală pe introducerea celui de-al treilea personaj), amîndoi intră într-o zonă aridă, moralizatoare.

În fine, amîndoi folosesc o *retorică narativă* surprinzător de asemănătoare: personajelor lor văd și ajung să vadă *fără a mai privi* (sînt, de sus pînă jos, un imens ochi), *simt*, intuiesc, au reacții afective identice, *se citesc* unele pe altele într-un fel brusc și total, *au înapărită* pe față viața lor intimă etc. etc. (Nu discutăm aici ceea ce se știe și le admite fără discuție: diferența de statură dintre cei doi scriitori, și nici dimensiunile eșecurilor lor din perioada moralizatoare, cu totul relativ în cazul lui Tolstoi.)

Oricum, e foarte dificil să probăm existența unei influențe directe exercitate de Tolstoi asupra lui Slavici. *Moara cu noroc*, *Pădureanca* și *Mara* sînt posterioare *Annei Karenina*. O influență ar fi, deci, posibilă, mai cu seamă dacă avem în vedere destinul european fulminant al romanului tolstoian. Dar Slavici ajunsese la tipul de personaj epic teatral în mod independent. El pare, astfel, să se continue mai degrabă pe sine.

Acesta rămîne, însă, un subiect deschis, aparte, de interes pentru literatura română.

DELICIILE EXHIBĂRII
(MIHAIL SADOVEANU)

Criticii, aproape fără excepție, au căzut de acord că marile opere ale lui Mihail Sadoveanu încep în 1928, o dată cu *Hanu Ancuței*. Ceva s-a petrecut atunci. Totuși uric (orice ar spune Al. Paleologu și oricît ne-ar certa pentru acest cuvînt inadmisibil, el rămîne de neevitat, măcar pentru perioada de pînă la acea dată), fondul scriitorului s-a limpezit subit. După ce a străbătut un obscur labirint interior, a dat în cele din urmă de „ieșirea" cealaltă, inima lui însorită. Cu *Hanu Ancuței*, Sadoveanu își îngăduie, pentru prima oară atît de *senin* și de sigur pe sine, pentru prima oară *ironic*, evident ironic, să se desprindă de lumea sa și să se bucure într-un fel nou de ea, ca de un lucru independent, dens și solid. Ajunge, pentru a percepe schimbarea umorilor, să ne gîndim la întunecoasele povestiri ale începuturilor și chiar la *Neamul Șoimăreștilor* sau la *Venea o moară pe* [illegible] concentrat asupra ficțiunii, nu a mai găsit răgazul și, în definitiv, detașarea să privească spre cititor și operă avînd conștiința unui joc estetic superior.

Aceeași revoluție psihică și literară o trăise cam tot pe atunci [illegible] ție al *Fecioarelor despletite*. Amîndoi au cunoscut, inițial, tentați[illegible] culburi ale propriei subiectivit[illegible] padat-Bengescu s-a abandonat cu totul, în timp ce M. Sadoveanu a încercat, nu fără crispare (semn al eșecului), să i se sustragă –

pentru ca, ulterior, și unul și celălalt să găsească, de nimic anunțată, formula miraculoasă a artei lor mai.

De aceea, istoricul literar are un motiv în plus să zăbovească asupra acestor opere de graniță.

Critica a identificat în *Hanu Ancuței* un model literar și o situare generică, preluate ulterior fără a mai fi cercetate. Modelul literar vine din *Decameronul* lui Boccaccio (observația îi aparține, se pare, lui G. Călinescu, ea intrînd referențial în manualele școlare). Iar generic, *Hanu Ancuței* s-a considerat de la sine ca făcînd parte dintre povestirile sadoveniene. Ca în *Decameronul*, în *Hanu Ancuței* se povestește mult, iar povestitorii își cedează unul altuia privilegiul vorbei. Principiul de construcție nu diferă. Dacă acceptăm această referință, în fond măgulitoare, vom admite că aici ca și acolo importante sînt povestirile, adunate convențional sub un singur titlu. S-ar părea deci că *Hanu Ancuței* e o *suită de povestiri*, așa cum însuși Sadoveanu ne îndeamnă s-o credem, de vreme ce și-a publicat opera prin revistele vremii, povestire după povestire, iar cînd a fost s-o adune în volum a tăiat-o în nouă episoade, corespunzătoare celor nouă povestiri (*Iapa lui Vodă, Haralambie, Balaurul, Fîntîna dintre plopi, Cealaltă Ancuță, Județ al sărmanilor, Negustor lipscan, Orb sărac, Istorisirea Zahariei Fîntînarul*).

Dacă însă, după ani, ne vine în minte *Hanu Ancuței*, nu de cele nouă istorii ne vom aminti, ci – fără îndoi[illegible] adunată la taifas și de ceea ce se petrece cu ea în tot acel timp de înserare între zidurile unui han-cetate. Memoria noastră păstrează, așadar, nu atît poveștile, cît *împrejurările* lor [illegible] decît în *Decameronul*, unde condițiile povestirii (locul, momentul, povestitorii) au fost dintotdeauna convenție pură, liant-pretext pentru o sumă de istorii dintre cele mai diverse.

Iar dacă vom privi cu și mai mare atenție, vom vedea că *Hanu Ancuței* face loc unui personaj cu totul aparte, necunoscut *Decameronului*: personajul trialogic.

În principiu, orice grup de personaje poate crea în sînul [illegible] o situație teatrală, cu alte cuvinte își poate percepe existența colectivă ca existență spectaculară. Literatura nu oferă însă prea des asemenea cazuri de teatralitate romanescă, deși grupuri de personaje se întîlnesc frecvent. Dacă trecerea de la *grupul neteatral-amorf* la *grupul teatral* nu se produce decît uneori este pentru că, literar vorbind, *scriitorul nu deține armele analizei*. Imagin[illegible] el nu a atins acea *dilatare interioară* premergătoare sentimentului teatral, urmată de sciziunea psihică în trei cîmpuri umane d[illegible]tincte și totuși strîns unite subteran de curenții explozivi ai afectelor răscolite. Și, mai cu seamă, nu a înțeles în profunzime sensul, configurația și valoarea literară a fenomenului.

Pe toate acestea Sadoveanu le-a obținut o dată cu *Hanu Ancuței*, operă scrisă parcă intenționat cu scopul de a așeza în plină lumină o lume fundamental teatrală, de care proza sa nu știuse pînă atunci, dar spre care deodată romancierul se îndreaptă cu un gust și o lipsă de sfială surprinzătoare la o natură „solitară".

Să vedem, așadar, mai de aproape ce face Sadoveanu cu *grupul* său de personaje. Îl lasă amorf, așa cum îl lăsase bunăoară Boccaccio, sau îl leagă cu centura teatralității, după o știință veritabil realistă?

La han e lume de toată mîna, dar puțini și-au cîștigat un loc aparte; printre aceștia îl aflăm și pe comisul Ionită, *răzăș* cu „o pungă destul de grea în chimir":

> „... venise călare pe un cal vrednic de [illegible] din poveste, înainte de a mînca tipsia [illegible] și ciolanele! Un cal roib, pintenog de trei [illegible] naltă pe dînsul, neclintit într-un dos de părete, cu mănunchiul de ogrinji sub bot..."

Calul, cum arată, poate fi motiv de glumă nu tocmai plăcută și de zîmbet subțire, mai cu seamă dacă stăpînul găsește potrivit să-l și laude: „Roibu meu e întotdeauna gata, cu șaua pe el... Cal

ca mine n-are nimeni..." iar lumea, evident, nu scapă un prilej aşa de bun să spună şi ea un cuvînt:

„– Într-adevăr ..., îi răspunse într-un rînd moş Leonte; cal ca al dumitale nu se găseşte să umbli nouă ani, la toţi împăraţii pămîntului! Numai pielea lui cîte parale face! Cînd mă gîndesc, m-apucă greaza...

– Să ştii dumneata, prietine Leonte! strigă răzeşul zbîrlindu-şi mustaţa tuşinată. Asemenea cal uscat şi tare nu ştie nici de nevoie nici de trudă. La mîncare se uită numai cu un ochi şi nu se supără cînd îl las neadăpat. Şi şaua parcă-i crescută dintr-însul. Aşa-i cal dintr-o vită aleasă. Se trage dintr-o iapă tot pintenoagă, cu care m-am fudulit eu în tinereţele mele şi la care s-a uitat cu mare uimire chiar măria sa Vodă Mihalache Sturza.

– Cum s-a uitat cu uimire, cucoane Ioniţă? Era tot aşa de slabă?"

O mulţime de oameni, unul atrage toate privirile cînd altul [illegible] pe scurt, asistenţa, protagoniştii, ruşinea (erosul denunţat) unora şi agresivitatea altora, şi încă mai pe scurt, toate datele *situaţiei teatrale* întîlnite la Slavici, într-o continuitate fără interes literar şi teoretic – s-ar zice.

Dacă înaintăm încă un rînd, ceva neobişnuit se întîmplă, [illegible]

„– Cum s-a uitat cu uimire, cucoane Ioniţă? Era tot aşa de slabă?

– Se-nţelege. Asta-i o poveste pe care aş putea să v-o spun, dacă m-ascultaţi..."

Personajul, comisul Ioniţă, îşi învinge momentul de stînjeneală, şi nu numai că nu evită provocarea, ci o acceptă şi se [illegible]

racolul cu o povestire de-a lungul căreia el va juca *de două ori* [illegible] *povestirea* [illegible] *povestindu-se* [illegible] întîmplă [illegible] au tocmai pe el drept erou. La Slavici, doar Persida ar mai fi fost în stare de „[illegible]" îndrăzneală, dar [illegible] Altminteri comportamentul este străin naturii personajului slavician.

La Sadoveanu personajul teatral cunoaşte un nou avatar ultimul, din experienţa sa. Poate s-au reţinut cele trei moduri de a [illegible] 1° protagoniştii sunt văzuţi, deşi, nici unul, nu ar dori-o; 2° numai unul dintre protagonişti caută spectacolul, în timp ce ai [illegible] 3° protagoniştii [illegible] litatea şi *se bucură* de ea.

Slavici se oprise, în deplin acord cu firea sa, în faţa celei de-a treia trepte. Sadoveanu e de găsit, prin cîteva dintre operele sale fundamentale, pe ultima treaptă din devenirea personajului teatral.

Comisul Ioniţă îşi începe povestirea cu vorbe meşteşugite, îngăduindu-şi pe parcurs mici pauze. Abia a terminat de făcut introducerea, că s-a şi oprit într-o lungă tăcere: oamenii au vreme să se adune în jurul pe butuci, „cu bărbile înălţate şi cu ochii rotunzi", privirea lor alunecă peste chipul Ancuţei şi se pierde apoi, dincolo de silueta femeii rezemate de uşorul uşii, în valea Moldovei şi tot mai departe către marginea orizontului, „calul cel slab al răzeşului, din coasta hanului, necheazâ deodată subţire şi rînjeşte înspre noi ca un demon". Tăcerea comisului e semn de mare lux. Ea spune mult şi multe despre povestitor: că *are* [illegible] *tătorilor* săi şi că *vrea să verifice* încă o dată, orgolios, această putere şi *să reînnoiască* pactul care o fundează. Cînd toate au fost găsite în bună ordine, comisul Ioniţă poate porni cu încredere să povestească, ştiind că succesul îi este dinainte asigurat.

Sîntem tot în spațiul literar binecunoscut – și totuși în altă parte. Cel de-al treilea personaj și-a păstrat impulsul agresiv, dar ce repede s-a temperat cînd ființa pusă la zid i-a rezistat fără să se intimidezel Raportul s-a inversat brusc: după o scurtă luptă, superioritatea n-o mai are cel de-al treilea personaj, ci protagonistul. Locul ocupat de protagonist cîștigă în demnitate și devine piedestal („ne așezăm în jurul pe butuci... cu bărbile *înălțate* și cu ochii *rotunzi*"). Dacă înainte ne aflam [illegible] desigur, dar nu trădăm adevărul psihologic al situației), acum ne aflăm printre spectatori gata să izbucnească în aplauze din stalul lor umil, pierdut sub podeaua sacră a scenei, fericiți să poată fi pe placul unei autorități tiranice și capricioase, poves[illegible]

S-ar părea, de rîndul acesta, că prea mare lucru nu a mai rămas din ce știam a fi teatralitatea. Să nu ne pripim însă. *Hanu Ancuței* face parte dintre, într-adevăr, rarele opere ce dau seamă într-un fel miraculos și *complet* de fenomenele de care se apropie. E o excepțională calitate, și trebuie să ne folosim de ea pe cît se poate. Cel de-al treilea personaj, sălbatic sau domesticit, nu e nici acum mai puțin lacom. Vederea sa cere în continuare *tributul de inti*[illegible] semnificativ, comisul Ioniță, chiar despre el însuși vorbește, și cu aceasta trasează regula: *povestirea își cuprinde povestitorul*. În *Decameronul*, nici unul dintre cei zece nu spune vreo istorie despre persoana lui.

[illegible]tîmplarea comisului arată *cine* anume este cel ce o poves[illegible] asta puteți cunoaște ce fel de om sînt eu."

Începînd cu cea de-a doua povestire, lucrurile se schimbă întru cîtva. Călugărul, moș Leonte, Enache compcarul, ciobanul de pe Rarău, orbul sărac, baba Salomia nu mai așteaptă să fie pro-

vocați a spune povești. Ele curg de la sine. Numai căpitanul Neculai Isac și negustorul lipscan, veniți mai tîrziu, se lasă [illegible] a teatralității. Mai mult, ei pîndesc ocazia cînd își pot strecura povestea, își fură unul altuia rîndul, iar comisul Ioniță nu apucă s-o mai spună și pe a doua, mereu amînată. Cum ușor se înțelege, hanul Ancuței închipuie spațiul unui *concurs al povestirilor și al povestitorilor*. Există și un premiu. Cei în stare să înfrunte riscurile și rigorile teatralității dobîndesc stima auditoriului, se bucură de o nouă *demnitate* socială. Iată numai două cazu[illegible] ciobanul de pe Rarău și orbul sărac. Pe primul nimeni „nu-l băgase în samă pîn-atunci; dar el toată vremea stăruse acolo [illegible] și tăcuse". La sfîrșit el își lasă ascultătorii pe gînduri („începuse a rîde pieziș, văzîndu-ne că tăcem"). Cel ce-și spune „eu" în *Hanu Ancuței*, naratorul-naratorilor, nu uită, după această ispravă a ciobanului, să-l mai pomenească de cîteva ori și să-i dea cuvîntul cînd cu negustorul lipscan. Or, inițial, totul fusese împotriva [illegible] cămintea grosolană, chipul nearătos, fără să mai pomenim de felul cum „l-a astupat" pe comisul Ioniță, care „îl privea într-o parte cu oarecare nerăbdare și dispreț". „*Ciobanului însă nu-i era rușine și nu cunoștea asemenea rînduieli.*" Într-un cuvînt, dintr-un *primitiv*, cum păruse, povestirea face o ființă respectabilă.

La fel, orbul sărac – acesta situat pe o treaptă socială cu totul degradantă. El trebuie „lepădat" în tîrgul Ieșilor, e un „bătrîn viclean", un „cerșetor nemernic", pentru a deveni, după ce a vorbit și cîntat, „unchieșul" și „săracul". Ancuța îl sărută mîna, iar „noi îl priveam cu mare mirare". (Mirarea sau uimirea și tăcerea copleșită sînt cele două reacții stereotipe de consacrare și reușită. Dincolo de ele scriitorul nu merge.) Nu întîmplător cînd [illegible] Ea presimte că „nemernicul" pe care îl trage prin lume, pasămite cu lehamite, e pe cale acum să i-o ia înainte.

Cu aceasta dăm peste un paradox pragmatic. Cîștigarea demnității sociale presupune renunțarea provizorie la demnitatea personală, prin povestire. În fond, istoriile relatate de cei nouă oameni despre ei înșiși nu prea ar avea de ce să-i așeze într-o lumină favorabilă: unul (comisul) povestește despre o gafă ce ar [illegible] la mănăstire păcatele părinților, altul (coropeariul) arată cum s-a purtat ca un fricos într-o întîmplare cu „un răzeș nebun și nemernic", altul (ciobanul) lasă să se înțeleagă că a lui e nevasta cea ticăloasă care și-a înșelat bărbatul cu boierul, și că el e cel care a pătimit mai apoi toate cazneie etc. Și totuși, aceste isprăvi neplăcute alcătuind secretul *cel mai intim* sînt date la iveală de bunăvoie. Revelarea lor, în loc să provoace rușine și dispreț, provoacă, dimpotrivă, o misterioasă euforie, atît de-o parte, cît și de alta. Eminența povestirii abolește ignominia întîmplărilor [illegible]

La marii scriitori, cînd ceva prinde viață, toate forțele imaginare se acordă într-un singur șuvoi concentrat. Tot ce apucă să fie [illegible] aluviunile nu mai păstrează nimic din forma lor inițială. Totul e bun să dea naștere unui pămînt nou. Nu știm dacă Sadoveanu și-a premeditat pînă în cele mai fine detalii lumea din *Hanu Ancuței*, probabil că nu, devreme ce în fiecare părticică, oricît de neînsemnată, recunoaștem duhul întregului. Dar ce lumina clară a conștiinței nu ar fi putut face a făcut mișcarea obscură a imaginației profunde. Altfel nu ar fi de înțeles organicitatea capodo[illegible] netic focar interior. Principiul organic în *Hanu Ancuței* îl dă *teatralitatea*. Cum acționează el asupra personajului am văzut, [illegible]

Semnificativ, poveștile de la han „pornesc" *seara*, cînd oamenii se string *împrejurul focului*. În felul acesta spațiul și timpul se [illegible]

cronotop[1]). Există rațiuni serioase ca „divanul" să aibă loc tocmai seara și tocmai la lumina unui foc, rațiuni impuse atît de logica povestirii, cît și de logica teatralității. Povestirea cere ca oamenii să fie *adunați*, spre a asculta, condiție satisfăcută de prezența focului. Teatralitatea cere ca forța privirii să fie cît de cît atenuată, spre a permite povestirea-confesiune, ceea ce justifică lăsarea înserării. Focul și înserarea împart spațiul în două: în mijloc, împrejurul focului, o porțiune luminată (închipuind perfect o [illegible] colțuri, pe butuci, învăluit în umbră, audiorul.

Toate s-au înțeles parcă să facă posibilă lumea teatrală.

Hanu Ancuței recuperează *originile* povestirii orale, fiindcă [illegible] tează încă un pas și lărgește pînă la metaforă sensul cărții. El [illegible] pune povestitorii să vorbească la modul propriu despre ei [illegible] povestitorul nu neapărat prin analogie, ci prin caracterul spectacular al actului. Dacă te-ai hotărît să spui unei mulțimi o poveste oarecare, vei ști atunci că mulțimea îți va smulge împreună cu ea și propria ta poveste. Este inutil să i-o ascunzi. Mai [illegible]

Personajul teatral a pierdut, de la Slavici la Sadoveanu, un atribut esențial, sentimentul poate cel mai specific: rușinea. Ce [illegible] tirea, deoarece ea *provoacă* și *mijlocește*, ea *revelează*.

[1] Ansamblul caracteristicilor timpului și spațiului în interiorul unui gen [illegible]

rimele întrebări ne obligă însă la un mic ocol.

Principala lui armă – într-adevăr redutabilă – era privirea. Situa

rivirilor. Personajul lui Sadoveanu prelungește enorm mom

privitor și privit se așază astfel o realitate care face din subiect o eflorescență mirabilă. Adevăr sau ficțiune, puțin importă, povestea întoarce pe nesimțite privirile spectatorilor spre repre-

să imagineze ceea ce povestea le spune. Rămîne însă deschisă,

cuvinte să convertească *fără rest* întreaga energie erotică în actul de a povesti. Dăm, așadar, din nou peste vechea idee a originii artisticului, înțeles ca eros convertit într-o reprezentare. Aici însă i se restituie acestei idei ceea ce ea a neglijat: teatralitatea, izvorul acelui eros neîntrerupt și neîntrerupt excedentar.

Povestitorii lui Sadoveanu sînt ei înșiși *artiști*. Fără încetare și concomitent, ei primesc și ucid forța copleșitoare a teatralității, într-un joc social numit *povestire*. Iar dacă povestirea ajunge să tulbure atît de mult nu o face, cum s-ar crede, prin extraordinarul întîmplărilor, ci prin extraordinarul potențialului ei teatral reconvertit. Afirmația că personajul lui Sadoveanu este un artist s-ar

teatral. Arta eliberează o intimitate ce nu s-ar fi cuvenit

un joc independent și oarecum străin de originea sa

ibile aceste întîmplări?!", ci „cum de a fost posibilă dez-

teatral. Unii s-au oferit cu totul înțelegerii altora, și nu au avut

decît de cîștigat, iar ceilalți și-au primit tributul, nepierzînd nici ei nimic.

La Sadoveanu teatrul s-a mutat în sfera artei. Împreună cu personajul teatral.

În genere, *romanescul* apare cînd atenția se întoarce de la

zentul lor continuu.)

să facă din ea o armă eficace în mîinile sale.

Acel personaj există – și tot în literatura greacă. El este Ulise

cu momentul cînd eroul, naufragiat, îi apare gol pe plaja Nausicăi, și pînă la adunarea de la curtea regelui Alcinou, cînd Ulise spune în fața poporului cine este, de unde vine și toate pățaniile prin care a trecut. Una este însă cînd despre aceste pățanii vorbește, cu cîteva clipe mai înainte, cîntărețul cel orb, dar *aulic de mucat*, de la curtea lui Alcinou, și alta cînd vorbește Ulise însuși despre ele și deci despre sine.

Teatralitatea care își face loc în *Hanu Ancuței* este *teatralitatea memoriei artei aedului*. Este teatralitatea de dinaintea tipăriturilor. Ea aparține unei culturi anterioare *culturii literare* (deci scrise), într-un cuvînt, *teatralitatea aceasta reprezintă modul firesc al culturii orale*. Și nu neapărat folclorice! (Homer aedul, de pildă, a trecut, se înțelege, dincolo de folclor). Cînd *literatura* – deci ea descoperă condiția genuină, *oral-teatrală*, a artei cuvîntului. Prin personajul trilogiei literatura se repliază asupra propriei istorii într-un efort sinteză și aduce în cîmpul întru cîtva mort și steril al cuvîntului tipărit forța și emoția cuvîntului vorbit. Naratorul fictiv din opera *literară* își amintește din cînd în cînd de naratorul real de altădată, cel în carne și oase așezat în fața unei mulțimi vrăjite, își amintește, îl invocă și pare a-l reînvia pentru o clipă într-o lume, lumea noastră, care citește spre a imagina prin intermediul unor texte, lineră moartă în afara lecturii noastre. În *singurătatea* lecturii își face loc sufletul migrator al unei comunități spectaculare de mult dejucate.

În opera lui Sadoveanu, *Hanu Ancuței* se continuă pe două căi: una duce la *Nunta Pătcoaiei*, roman ce începe și sfîrșește cu cîte o adunare la un han, de o desăvîrșită teatralitate; cealaltă duce la esteticismul superior din *Drumul pierdut*, unde însă, după modelul oriental, teatralitatea se pierde complet, copleșită de povestire: a rămas numai scheletul unui corp prin care nu mai curge sîngele realismului.

[*] Pentru întreaga discuție legată de oralitate/literatură, Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Dacia, 1987.

Oricum, emergența teatralității în opera sadoveniană are efect[illegible]

și tenebros, primește o puternică lovitură și face loc unei noi stări [illegible]

cu aceeași putere. În *Hanu Ancuței* se spun destule istorii, simb[illegible]

fulger al sărmanului), dar tonul general este lămuritor. Omen[illegible]

lost convertită în teatru, iar teatrul în cultură.

La doi ani după *Hanu Ancuței*, în 1930, apare *Baltagul*. Poate [illegible]

Dar de ce place *Baltagul*?

[illegible]mare, motivele criticilor se pot grupa – cum s-au și grupat [illegible]egorii. Unii au citit romanul mai ales pentru subt[illegible]; între aceștia interpretarea revelatoare a făcut-o

[illegible]

directe.

Trebuind să spun în cîteva cuvinte ce cuprinde *Bal*[illegible]

[illegible]e altă minune, una supremă: înmormîntarea. Înmormîn[illegible]

[illegible]

[illegible]

romanul. Și tocmai acest moment, spre care conduc amplacala și accelerat toate întâmplările anterioare, este și *a trebuit neapărat* să fie de esență pur teatrală.

de mică importanță, disimulat teatrală, întrucât rolul unuia din [illegible] către Minodora („Frunzuță de mohor / Te iubesc și te ador / C. Topor"):

„Părintele Dănilă râdea, sălându-și burta. Ascultând, obrazul Vitoriei s-au îmbujorat de rușine."

Apoi, destule pagini mai încolo, după ce a trecut oarecare [illegible] din calea oamenilor, toi mai ucigători:

omul ei. Ea trebuie să stringă din umeri, sumțindu-se umilită și rușinată. Cu toate acestea râde și le răspunde ager"

Când aude că stăpâna pleacă să-și caute bărbatul, sluga cea proastă îi trimește *vorbele mumă și alinta de prin sat*, care „ar fi bine să ia și un clăpătuc, ca să-l aducă mai ușor"

Altă dată, la vânzarea produselor, cu un cuvânt aumai, dar [illegible] reușește să obțină un preț bun. Femeia dă semne că știe ma numai efectele ei.

Cu aceasta sîntem la jumătatea romanului, și nu se prea înțelege de ce totuși am invocat *Baltagul*. Desigur nu pentru cele două, trei pasaje de mai sus. Aventura Vitoriei de-acum începe, din clipa când pleacă printre străini împreună cu Gheorghiță

Întrunul din sate, în Farcaș, ea ia parte la o întâmplare, ana- [illegible] zace par petrecută, consumată pe ulița cea mare, până de lume [illegible] tru că i-au ademenit pe sătenii la un joc de noroc. Lumea adunată [illegible] zăpăcită, unii să se dea în lături din calea subprefectului și are un schimb de vorbe public cu el.) Explicația nu satisface însă [illegible] în pus și teatrală. Sub aspectul lui mai degrabă comic (nu și [illegible] ție) a supra *caracterului străinilor, puterii și teatralității*. Deocamdată consecințele nu prea importă, dar mai târziu avertismentul se va dovedi întemeiat.

Pe drumul ei, Vitoria Lipan întâlnește un boier și o mamă, [illegible] leuri de spectacol – și de *Amuzări* date în gura mare. M- [illegible] aceasta a învrednicit-o și o învrednicește destul – că bărbatul ei nu s-a întors din cauza vreunei *bovrice*. În plus, nu ar dori să se creadă că are bani asupra ei. Deci, *trebuie* să mintă. Să se ascundă [illegible] poveste cu niște datornici [illegible]

– Așa am pățit eu, cu oameni care au să se ducă la iad, se văita Vitoria, vorbindu-se *în sine de vederea ei*." *(s. n.)*

A ajuns prin urmare la o concluzie cu privire la mulțimile pe care le păcălește cu o mască. Prin Vitoria Lipan, personajul

sadovenian descoperă *în deplină luciditate* avantajele teatralității și înțelege ce anume a descoperit: o forță nouă și, cum se va vedea, deosebit de periculoasă. În *Hanu Ancuței*, povestitorii caută [illegible]ralitatea stăpîniți parcă de magnetismul unui obscur tropism. [illegible] *Baltagul* pornirea devine proiect, deci ține de calcul, de strategie conștientă.

Din clipa cînd Vitoria Lipan și Gheorghiță ajung în Suha, cu excepția cîtorva intermezzo-uri narative, spațiul romanului este inundat de șuvoiul teatral ce a stat pînă acum ascuns în profunzimea freatică a textului, alimentînd, pînă la izbucnească imperios, ici-colo cîte un izvor.

Așadar, cei doi trec muntele (Stînișoara) și se opresc ca întotdeauna la o crișmă, unde Vitoria are putința să întrebe despre turma de oi a bărbatului. Crișmarul, *domnu* Iorgu Vasiliu, își amintește destule. Stăpînii oilor nu mai sînt trei: cîți au fost dincolo de munte, ci doi. „În întuneric, începe să i se facă lumină." Femeia știe că e la capătul drumului, că bărbatul ei a fost omorît undeva între Sabasa și Suha și că aici trebuie să-și adune toate puterile pentru a-i găsi și pedepsi pe făptași.

Gîndurile însă nu urcă la suprafață. Revelația e zdrobitoare, dar ea nu are nici un ecou în afară. Vitoria Lipan rămîne impenetrabilă, semn că ființa ei închide Euri multiple. Unul, neștiut, suferă, altul judecă, iar altul joacă o comedie. Tocmai cînd am crede că veștile despre Nechifor Lipan o absorb cu totul, atentă bineînțeles la omul cu care vorbește, ea e atentă și la ce se petrece dincolo de „geamul mic" al „ușii din fund". „Prin acel geam trecuse de două ori o privire de ochi ager." Era cîrciumăreasa. În sfîrșit, roasă de curiozitate, cîrciumăreasa se apropie („cu o față rotundă și c-un trup revărsat din sîni și din șolduri").

> „Munteanca îndată își dădu seama că trebuie să fie cu luare-aminte față de o ființă atît de albă, atît de largă, cu colțuni roși și cu papuci cu talpă, care clepăiau ușor."

Întreaga discuție cu *domnu* Iorgu Vasiliu fusese teatralizată de privirea de după geam. Vitoria Lipan nu numai că nu se tulbură, dar mai are și seninătatea ironică să o „execute" (în sine) pe doamna cea grasă, albă și cam neglijentă, care știe mai multe decît bărbatul ei.

> „– Sînt tare mulțumitoare cucoanei pentru lămurire, vorbi Vitoria, *c-un fel de umilință care puse în mare uimire pe Gheorghiță.*" (s. n.)

Vitoria Lipan se comportă cum ar fi trebuit să se comporte un om teatralizat cu adevărat. Umilința ei dă satisfacție vanității celeilalte, fapt fără precedent, de vreme ce Gheorghiță se [illegible] atît de care. Jocul are efect prompt, fiindcă, măgulită, „s[illegible] domnuu Vasiliu se așeză mai bine pe scaun și-și îndesă bărbile în piept". Între cele două femei are loc un schimb de vorbe „pe ton de doi", plin de subînțelesuri, de aluzii și de reciproce declarații indirecte de simpatie. Vitoria Lipan trece dintr-o formă de teatru într-alta, cu o ușurință uluitoare (de față se mai află – să nu uităm – Iorgu Vasiliu și Gheorghiță). În ea zace *o putere teatrală* ce o face stăpînă peste oameni și situații. Nu i-a fost greu s-o cîștige de partea ei pe *coana Maria* (da, deja „coana Maria"), care-i dă și un sfat bun: să-i cheme pe cei doi tovarăși ai lui Nechifor la casa comunei, unde e lume. Acolo va fi și „ocrotitoarea" muntencei („să aibă și ea un avocat ș-un martor").

De acum înainte întîlnirile femeii cu ucigașii vor avea loc numai în medii teatrale, singurele pe care ea le crede potrivite să scoată la iveală adevărul.

Trecem peste multe alte momente. Înainte însă, am mai face două observații. Prima, referitoare la comportarea Vitoriei Lipan. Personajul sadovenian, în general, iese rareori din spațiul protocolar și securizant al gestului ritual. Or, ritualul ucide subi[illegible]tivitatea, fiindcă alimază individul șirului nesfîrșit de indivizi

ritualice echivalează de aceea cu reafirmarea subiectivității temporar reprimate. Transgresarea creează dintr-o dată o mică panică în grupul uman, îl trezește la o altă viață și îl obligă la o comunicare mai carnală și mai puțin subiectivă. Pericolul, pe care [illegible] întotdeauna să-l evite, este ca ritualul să [illegible] el nu mai ghicim un individ, ci un meraviism. Re[illegible] din acest punct de vedere este remarcabilă. El atinge, în opera scriitorului, pragul de sus în efortul de *anulare a ritualului* și nu arăr pentru că Victoria Lipan s-ar sustrage – ci se și sustrage din când în când – cât pentru că atenția naratorului înregistrează mai ales ceea ce se petrece dincolo de masca „hieratic"-socială a personajului. Iar ambiguitatea narativă se accentuează tocmai în momentele de maximă exacerbare a subiectivității, în momentele teatrale. Victoria Lipan închină laolaltă cu toată lumea pentru odihna bărbatului ei mort, dar o dată cu gestul pios și reculeș el a și tras cu ochiul în dreapta și în stânga, a văzut ce trebuia să vadă, a judecat și a hotărât, deopotrivă practic și „laic":

> femeia trase iar poclada peste ciolane și schimbă rugăciunea în tînguire. În același timp suspina și bocea încet, dar cu coada ochiului privegheă în toate părțile la oamenii aceia străini. În straie negre, și cu urechea era atentă la toți ce se spunea și se șoptea."

De-a lungul romanului, Victoria Lipan rămîne inumană și fiindcă, teatralizînd, ea păstrează deschis contactul aproape dureros dintre sine și ceilalți. Ordinea realistă subsumează *Baltagul* ordinea rituală. Cînd Sadoveanu spune, de pildă, că la înclinarea cuvă „Victoria a crezut de cuviință să lăcrămeze", nu trebuie să vedem numai un fel de-a vorbi. De prea multe ori ea și-a impus o asemenea conduită, pentru ca să nu o bănuim și acum de calcul. Ritualul există (femeia lăcrămează într-adevăr – așa cum se cuvine), dar în spatele lui stă o altă realitate, care manipulează și falsifică ordinea rituală.

Cea de-a doua observație privește caracterul premeditat teatral al scenei finale. Cînd Victoria Lipan îi spune subpretectului, anchetatorul oficial al „cazului", că „se cuvine să-i poftească și pe acei gospodari, cu nevestele" la înmormîntare, acesta se miră:

> „– Cum așa? Eu mă duc să-i cercetez, și dumneata îi poftești la îngropăciune?
>
> – [illegible] poftesc! Îi poftesc și la îngropăciune, și la prazne, ca pe niște buni creștini. Eu n-am nimic cu [illegible] Dar [illegible] una și alta; femeia lui Cupu poate spune despre Bogza că ar fi aviând visuri urîte și grăiește prin somn; dumneavoastră, cu mîndrie, puteți să le puneți întrebări; dar eu ce pot face decît o îngropăciune cu datoriile care se cuvin morților? Îi poftesc și pe dînșii, de ce să nu-i poftesc? Vă poftesc și pe dumneavoastră, dacă nu vin cu supărare. *Pînză așa nu vor fi sudt ochii dumneavoastră?*
>
> Domnu Atanase Baltag clătină din cap și rămase gînditor. Iar avea femeia dreptate; însă nu credea de demnitatea lui să recunoască. O cercetare discretă și delicată se înfățișă ca sistemul cel mai bun să descopere și să apuce de gulerul pe făptași. Negreșit, cei doi gospodari nu vor putea să refuze să vie la înmormîntare în Sabasa. Asta ar fi ceea ce, în drept, se chiamă o confruntare cu cadavrul [illegible] *e pînză e-o înțelege și o judecă destul de vădenită și aceasta.* Victoria nu putea știi ce poate fi o confruntare, dar *prima*, *zîmbind*, hotărîrea autorității." *(s. n.)*

Cu aceasta vom trece la finală: înmormîntarea lui Nechifor Lipan.

E acolo lume din două sate. Atîta timp însă cît în sînul acelei mulțimi privirile nu se caută și nu se simt căutate, atîta timp cît [illegible] cu vînătorii ei, cu pînda, cu excitația și cu spaima ei – teatralitatea

rămîne o pură virtualitate. Nu sîntem încă în plină teatralitate nici cînd Calistrat Bogza

> „nu s-a putut opri să nu întindă gîtul pe deasupra altor capete, ca să se uite să vadă rămășițele mortului. Vitoriei i se părea ca Bogza nu s-a putut opri. Dimpotrivă, nici o clipă omul nu avusese gîndul să se stăpînească. Era ca într-o fierbînțeală bolnavă și altceva nu dorea deocamdată decît să vadă. Dacă ar fi cu putință să vadă de-aproape în ce stare se află țeasta. Căci dacă nu se cunoaște vreo pălitură de unealtă de fier, atunci oricine cu ușurință ar putea crede că Lipan, fiind amețit de băutură, a nimerit noaptea, cu tot cu cal, în rîpă."

„Fierbînțeala" îl împiedică să vadă privirea care îl vede. Cercul teatral *nu se închide*. În plus, țipătul intimităților atinse pe rana cea mai sensibilă *nu se întoarce* asupra protagonistului, să-l mai rănească o dată – și mult mai eficace – cu ecoul stîrnit în conștiința unei asistente curioase.

Totuși, în inima acelei mulțimi există deja o scînteie ce caută pulberea. Vitoria Lipan urmărește cu privirea pe cineva anume. „Toate le observa munteanca și le cîntărea în capul ei." Dar iată, încă și încă o dată, cîtă forță teatrală stăpînește ea! Atît de multă încît, printre străini, își poate îngădui să-și mărturisească marea durere și, în același timp, *să și-o joace public*:

> „Atuncea, apropiindu-se, și-a pus mîna pe creștet și și-a mînat broboada neagră pe ceafă. Adunîndu-și după asta degetele ca niște ghiare asupra frunții a părut că vrea să-și smulgă ochii.
>
> A strigat:
>
> – Gheorghiță! de ce m-ai lăsat?!
>
> Cu așa glas a strigat, încît prin toți cei de față a trecut un cutremur. S-a dărîmat în genunchi; și-a rezemat fruntea de marginea sicriului."

Cucoana Maria o ridică de acolo, iar Vitoria se aruncă din nou, luînd cu ea și pe bătat. Acesta însă „nu știa ce să spuie. Îi era rușine să bocească față de bărbați ca o femeie". Va fi fost, fără îndoială, și el îndurerat ca mumă-sa, dar nu are *tăria* să-și joace durerea. Ne putem întreba dacă jocul nu falsifică sentimentul. În ce o privește pe Vitoria – nu știm. Altceva e sigur însă: că durerea femeii s-a împrăștiat în mulțime, copleșind-o, și că ea a răzbătut, vie, prin litera cărții, pînă la noi. Ceva parcă ne spune totuși că și de această dată Vitoria a urmărit un gînd. [illegible] la urmă „s-a întors mai liniștită și a zvîrlit și ea asupra soțului său un pumn de țărînă". Cine însă ar putea-o bănui că nu suferă pe cît arată? Teatralitatea o desclude spre noi, dar o și învăluie în mister.

Înmormîntarea a fost doar un preludiu la marea scenă a praznicului. Pe de-o parte Bogza a făcut o greșală. Pe de alta Vitoria a cîștigat de partea sa întreaga suflare prezentă acolo. Cu toții au trecut la cîrciuma *domnului* Toma și s-au așezat la mese așa cum se cuvenea, deci nesemnificativ: „Preoții și domnul subprefect stăteau la locul de cinste, în fundul odăii. Gospodarii de la Doi Meri (Bogza și Cupii), mai către margine". Numai cineva s-a așezat altfel, deci semnificativ: „Vitoria se așeză în apropierea lor".

Femeia se adresează lui Bogza și deocamdată dialogul nu pare să mai fie urmărit și de altcineva:

> „– Dumneata, domnule Calistrat – zise munteanca – mi se pare că nu prea mănînci.
>
> Ba mănînc, slavă Domnului și bogdaproste."

Vorba aruncată poate trece drept îndemnul grijuliu al unei gazde, dar conține și o aluzie obscură, aproape impercept bilă: „nu mănînci" – iar dacă nu *mănînci* ai un motiv ascuns. Introducerea s-a făcut. Urmează imediat altă vorbă cu aceeași aluzie: „Atunci nu bei". Și imediat altă: „Se cuvine să bei pentru un prietin". Răspunsul lui Bogza

„– Ba mai ales am băut. Mă gîndesc că sîntem departe și avem a porni la drum asupra nopții."

stîrnește o nouă remarcă în doi peri:

„– Ce are a face asta? *Parcă dumitale n-i frică noaptea?* ..." *(s. n.)*

și o rugăminte curioasă:

„... Văd că ai baltag (...) Arată-mi și mie acel baltag. Poftesc să-l văd."

Pînă acum nimic din cel înțepat nu arată să fi ieșit din indiferența greoaie și impenetrabilă care e într-adevăr arma lui de apărare cea mai potrivită. Dar tirul aluziilor se întețește și devine [illegible]

„– Gheorghiță, ia vezi și tu. Pare-mi-se că tot așa-i și-al tău. Numai că al tău abia a ieșit din foc și de sub ciocan. Acestălalt e mai vechi și știe mai multe."

În felul acesta s-au spus destule. Terenul este suficient pregătit, ce a fost de răscolit a fost răscolit. Acum Vitoria face pasul ei hotărîtor și conjură duhul cel mai teribil, prietenul și dușmanul cel mai necruțător: teatralitatea.

„– Dumneata cunoști și știi tare bine că asemenea vin mai ales îi plăcea și lui Nechifor Lipan. Eu cred așa, *vorbi ea deodată cu alt glas, întorcîndu-se către meseni*. Eu cred așa, domnu Calistrat, că soțul meu nu umbla singur la deal..." *(s. n.)*

D[illegible] tură de tobă într-o biserică arhiplină cufundată în reculegere. Privindu-și prada „ajintit" și „zîmbind", Vitoria reîncepe senzațională reconstituire a crimei. „Să-ți spun cum s-a întîmplat."

Femeia i se adresează tot lui Bogza, dar vorba ei trecînd printr-o sută de urechi străine pălmuiește.

„*Masa tăcuse*. Interesat, domnu subprefect Balmez își puse coatele pe ștergar și-și întoarse urechea stîngă, cu care auzea mai subțire, privind în același timp și cu coada ochiului. *Simțindu-se observat, Bogza se neliniști.*" *(s. n.)*

Povestea crimei importă numai în măsura în care pomenește de *doi* oameni și de *un baltag*, adică numai în măsura în care dezvoltă același fond aluziv ațîțător. Iată însă vorbele de încheiere: „pe cei doi nu l-a văzut și nu l-a știut nimeni pînă acuma". Aceste vorbe numai doi oameni ar fi putut să le rostească: unul care mai crede în forța magică a cuvîntului sau unul care știe că *acum* pe ucigași îi *vede* și îi *știe* toată lumea, pur și simplu fiindcă sînt de față. Vitoria Lipan pare a fi și este, simultan, cei doi oameni împreună.

„Munteanca tăcu și se uită, cu buzele strînse, către cucoana Maria. Nevasta lui domnu Vasiliu, ca și cei care erau de față, sta într-un fel de încremenire și așteptare. În toată lumea de-acolo erau bănuieli. Vorbele și iscodirile lucraseră cu hărnicie. Deci toată lumea înțelegea întrucîtva istoriseala [illegible]

Cui aparține acest „deci" din propoziția de mai sus? Chiar celui căruia n-ar fi trebuit să-i treacă – și *n-ar fi putut* să nu-i treacă – prin minte gîndul lui Calistrat Bogza. („Asemenea cuget se aduna, cu mînie, mai ales în Calistrat Bogza.")

Pauza însă de după povestire, pauza aceasta e cel mai greu de îndurat. Ea lasă mulțimea ochilor să devoreze în tăcere și îngăduie tăcerii asurzitoare a judecății mesenilor să pătrundă în adîncul cel mai nepătruns al sufletului. O mulțime de „cugetări" i „se învălmășesc" în minte lui Bogza.

„...*sunțindu-se privit*, bău pe nerăsuflate un pahar de vin, și încă unul. După aceea, *fără să știe cum*, luă deodată o hotărîre năprasnică. Muierea-i muiere și bărbatu-i bărbat. El era un bărbat, de care încă nu-și bătuse joc nimeni în viața lui.

– Dă baltagul, vorbi el..." *(s. n.)*

Mînia aceasta, numai ea, iraţională și irepresibilă, rod exclusiv [illegible] nicului. Vitoria Lipan nu s-a bizuit pe împrejurări favorabile, ce se puteau sau nu ivi, ci le-a creat. De aici încolo lucrurile merg oarecum de la sine. Roata teatrală a început a se rostogoli tot mai ameţitor, iar acum e pe punctul să strivească pe cel ce a fost ţintuit în drumul ei. Femeia se mai ajută o dată de magia cuvîntului teatral, cînd spune de trei ori că „e scris ceva pe baltag". Oriunde și oricînd altundeva, vorbele femeii l-ar fi făcut pe bărbat să-rîdă batjocoritor în faţă. Dar acum, singurul impuls ca [illegible] rămas nu este să protesteze, să lovească sau să mimeze jignirea, [illegible] ţă „ca să-și ieie arma". Vina întreagă stă magic gravată pe acel [illegible] ceasta e iluzia oricărui protagonist: funţa sa adîncă îl părăsește și, o secundă, prinde, ca o fata morgana, viaţă în punctul de încrucișare a tuturor privirilor. *Baltagul* mizează pe un efect psihologic general al teatralităţii, pe care îl pune deplin în lumină. [illegible] a fost urcată pînă la ultima treaptă. Vitoria Lipan nu a învins decît pentru că a cunoscut perfect ce este și cum simte *omul teatral*.

Lupta dintre Gheorghiţă și Bogza, rana pricinuită de cîine, intervenţia subprefectului și a jandarmilor și celelalte ţin de epic. La urmă Bogza cere să se mărturisească. Mărturisirea s-a făcut însă înainte. După incendiul devastator iscat de duhul pătimaș al teatrului, totul se liniștește brusc. Un mister înalt s-a consumat sub ochii noștri, dar ţinţa lui, luminînd, s-a mistuit fără să lasă *ea însăși* la lumină.

Scena aceasta scoate încă mai mult în evidenţă ceea ce observam, anume că în *Baltagul* ordinea realistă subminează ordinea rituală. *Răzbunarea* femeii a compromis *prazmicul* mortului, și l-a compromis prin mijlocul social cel mai violent cu putinţă, teatrul. El adună toate conștiinţele, interesele și pasiunile într-un singur focar, desfiinţează timpul pentru a face loc unui prezent halucinant de concret, și transformă spaţiul într-un imens spectacol al afectelor exteriorizate. Teatrul din roman sparge parcă bariera naraţiunii, interpusă între noi și ficţiune, și dă pînă la confuzie iluzia realităţii vii. Teatralizarea epicului este, de aceea, factorul cel mai puternic al realismului, înţeles ca modalitate de a provoca *efectul de real*.

Ca *Hanu Ancuţei* și ca toate operele mari, *Baltagul* vorbește limpede despre ceea ce nu s-ar fi crezut că vorbește: el arată că, într-adevăr, privirea teatrală împinge adevărul intim să urce la suprafaţă (Bogza nu ar fi mărturisit niciodată mai ușor decît acum cînd a fost în felul acesta obligat s-o facă) și că revelaţia aceasta este ucigătoare pentru protagonist (*Baltagul* și el, transformă o aproape figură de stil în realitatea cea mai elocventă). Ca în *Ochiul* lui Escher, în ochiul spectatorului se zărește spectrul morţii.

Baltagul însă ne întoarce la un tip de tea[illegible] cunoscut și de Slavici. Dintre cei doi protagoni[illegible] Lipan caută teatralitatea – și nu pentru efectele ei estetice. Am revenit astfel, temporar, la situaţia a doua din modurile de manifestare ale personajului trialogic.

MIC EXCURS PRINTR-O LUME OPACĂ (L. REBREANU)

E întotdeauna mai ușor să arăți că un lucru există decît că nu există. Să admitem că și-ai făcut o idee despre .estralitate, că ai văzut cum această idee prinde viață, se îmbogățește și se modifică pe măsură ce se confirmă în operele cîtorva mari scriitori, dar totodată cum o mulțime de alte opere și alți scriitori rămîn [illegible] mod absolut firesc – *străine* de ea. Aici stă dificultatea în a demonstra că, *într-adevăr* alte opere și alți scriitori rămîn străini de .deea ta

Cum se poate demonstra, așadar, că în cutare .oc cutare lucru nu e de găsit? O asemenea întreprindere nu e întotdeauna, cum s-ar părea, cu totul inutilă.

Cine se încumetă să descrie existența unui fenomen .amilar (deși cu cît mai familiar, cu atît mai inaparent) înțelege că pericolul cel mai mare pentru noul teritoriu descris constă în asimilarea lui cu teritorii asemănătoare, nu și identice. Asemănările înșelătoare dizolvă insidios specificul conceptelor și realităților

De aceea, ne vom supune unei experiențe diferite, încercînd să arătăm cum un autor poate ocoli teatralitatea, chiar atunci cînd aproape totul pare să-l conducă într-acolo.

Nu am ales la întîmplare nici scriitorul, nici opera. Am avut cîteva motive cînd ne-am oprit la *Răfuiala* lui Liviu Rebreanu. *Răfuiala* reprezintă o nesperată șansă pentru ce intenționăm aici

în cele zece-douăzeci de pagini ale sale, ea tinde atît de mult spre teatralitate, încît te aștepți ca singurul și decisivul pas să fie făcut dintr-o clipă într-alta. Rebreanu însă nu-l face. *Răfuiala* stă la marginea teatralității, și de aceea poate prilejui stabilirea, cum se spune, a genului proxim și a diferenței specifice.

Partea cea mai plină de interes este următoarea: nuvela lui Rebreanu reia – cu sau fără știrea sa – o scenă centrală din nuvela lui Slavici, discutată aici: *Piatra din prag*.

La Slavici, unul dintre personaje află despre infidelitatea soției *într-o singură secundă*, cînd cei trei, el, soția și amantul, s-au nimerit să fie de față. O singură secundă de teatru, doar atît, a forțat secretul îngropat în adîncul cel mai de nepătruns al gîndului să urce la suprafață și să se dezlege de .a sine, aproape copilărește. Bărbatul înșelat n-a mai avut nevoie de alte probe. Iluminarea teatrală nu l-a cuprins numai pe el, ci și pe femeie, care s-a știut deconspirată. Între unul și altul, .ceasta este teatralitatea, porțile înțelegeni stau complet deschise

Ce se întîmplă însă la Rebreanu?

Nuvela adună tot trei personaje: Toma Lotru, Rafila și Tănase. Rafila, fată săracă, a trebuit să se mărite cu un flăcău insistent (cu Toma), dar iubește pe altul (pe Tănase). Abia după un an de la nuntă observă și bărbatul nefericirea nevestei și prinde să bănuiască ceea ce de mult a devenit fapt public – iubirea veche, dar neconsumată, a Rafilei pentru Tănase. Bănuiala îl chinuie și-l împinge să caute dovezi. Pîndește îndelung, fără rezultat. Atunci se hotărăște ca împreună cu Rafila să meargă la o nuntă unde se vor întîlni cu Tănase. Ne îndreptăm așadar spre scena, am zice tipică, a teatralizării, de la care bărbatul așteaptă o dezlegare. Într-un tîrziu vine și Tănase. „Dădu binețe și se așeză tocmai față-n față cu Toma." Apropierea rivalului îl zăpăcește [illegible] deci clipa întîlnirii celor doi și abia după un timp își amintește [illegible], la nevastă

„Îi veni în minte femeia. Își plecă fruntea și, așa, se uită la dînsa. Două pete de sînge se revărsaseră pe obrajii Rafilei, și-n ochii ei, atîntiți asupra lui Tănase, lucea o văpaie [illegible]"

Două lucruri sînt importante aici: faptul că Toma „nu a reușit" să-i cuprindă pe cei doi într-o singură privire, din prima clipă, și faptul că Rafila își privește iubitul cu atîta nocență și copreșitoare iubire. Ar trebui să ne întoarcem puțin îndărăt și să observăm că nu există și nu va exista nici de acum încolo *nici un moment* în care cei trei să conștientizeze postura lor teatrală, fie [illegible] și atunci cîmpare că pătrunde în inima trialogicului, un creator de personaje dialogice, de fapt unul din cei mai importanți creatori de personaje dialogice din literatura noastră.

Cînd, în toiul petrecerii, Tănase intră pe ușă și se apropie de masa lor, Toma simte că

„toată casa începe a se învîrti nebunește, sălbatec, *numai ei doi*, el cu Tănase, rămîn neclintiți, privindu-se cu priviri ucigașe." *(s. n.)*

Sub privirile soțului cei doi îndrăgostiți se simt *singuri*:

„Se uită cu băgare de seamă după ei și văzu cum o prinde Tănase de mijloc și cum o trage spre el. Văzu cum își odihnește nevasta lui brațele pe brațele lui Tănase, cum își încolăcește mîinile pe grumajii lui, cum se lipește de el. *Vede bine că fețele lor străluceau de o bucurie pătimașă.* Și iată, acum povestesc... Tănase îi spune ceva, dar ea nu-l aude. Tănase își pleacă obrajii pe obrajii ei, parc-ar vrea s-o sărute, și ea zîmbește dulce, și două ruji purpurii i se aprind în obraji..." *(s. n.)*

Obrazul împurpurat al femeii nu e – cum s-ar crede – semn de *rușine*, sentiment teatral, ci de fericire nereținută. Personajul lui Rebreanu nu cunoaște nici oroarea înstrăinării în ochiul unei instanțe *suprapine*, de esență spectaculară, și deci nici *dubla* orientare a personajului trialogic. El rămîne orientat doar după *subiectul* din fața ia, spre care se îndreaptă cu toată ființa, într-un efort disperat de cuprindere, mereu incompletă. Fiindcă prin ochiul său nu trece iluminarea teatrală, el va trebui să se mulțumească doar cu bănuiala, cu întrebarea, cu îndoiala, cu certitudinile aproximative, cu toate bucuriile și suferințele existenței în doi, cu toate fantasmele subiectivității. Pe scurt, cu trăiri specifice personajului dialogic. (Acest *doi* și acest *trei*, repetăm, numără instanțele subiective implicate într-o situație, nu și subiecții ca atare.)

Iată însă că Toma, privitorul neluat în seamă, se trezește el însuși că-a fost obiectul unei priviri neluate în seamă. De ce nu a văzut că e văzut? Fiindcă, nefiind în intimitatea lui teatral, el nici nu presupunea din capul locului *că ar putea fi văzut* și înțeles ca spectator – cea mai bună dovadă că natura sa nu stă pe baze teatrale:

„Lui Toma i se părea că lumea e scăldată în sînge, că toate se tulbură și se schimbă într-o uriașă baltă mohorîtă. În clipa aceea, însă, o mînă nedumiasă se apasă pe umărul lui, și un glas răgușit și tremurat îl izbi în urechi:

– Nu te uita la ei, Tomo... Lasă-i în pace să se veselească și nu te mai uita la ei!

Toma se întoarse speriat, ca un hoț prins cu ocaua mică. Un om sălbatec la căutătură sta înaintea lui și zîmbea batjocoritor."

Nu vrea se [illegible] personajului teatral. Pe drumul de întoarcere spre casă, Rafila și Tănase uită complet de Toma, cufundați în propria lor beatitudine, încît ajung în cele din urmă să se prindă de mînă:

„Toma mergea înainte, sprijinindu-se în bătut de cireș, cu pași mari, grei, cu capu-n pămînt, parcă unită grija lui ar fi fost să nu alunece. Mai în urmă veneau ceilalți doi tîndălind și povestind cu glas domol. Din cînd în cînd își grăbeau mersul ca s-ajungă din urmă pe Toma, dar apoi iar rămîneau înapoi. (...) Toma stătu locului și se uită repede înapoi.

Tănase venea încetinel cu Rafila, mînă în mînă, ca doi logodnici. Omătul le pălmuia obrajii, dar ei totuși parcă zîmbeau."

În sfîrșit, străină de efectul teatral, împotriva lui chiar, proba se produce. Convins abia acum de iubirea celor doi, Toma îl ucide sălbatic pe Tănase. Cu o crimă se termina și *Piatra din casă*, dar cîte diferențe între natura personajelor celor doi scriitori, cîte diferențe între raporturile firești pe care personajul lui Slavici și al lui Rebreanu le statornicește fiecare în lumea lui cu cele alte personaje.

[illegible] durata cît se află împreună o peliculă opacă. Ea separă moment de moment două personaje și le rupe de al treilea, rămas pe dinafară. Conștiința privitorului și a celui privit sînt *independente*, neîntrepătrunse, nesintetizate. În felul acesta teatralitatea se pierde odată cu întîmplările ei fatale. Ne găsim pe alt teren, cu alte legi.

Rebreanu creează aici o *formă* teatrală goală de conținut teatral specific. El se folosește de comuniile exterioare ale teatrului, dar nu pătrunde în esența lui, fiindcă operează prin definiție cu alt Arhipersonaj, dialogic. (În opera sa o singură dată am dat peste un rest de teatralitate – hora de început din *Ion*.)

Răfuiala avertizează asupra unor posibile confuzii și de aceea, credem, analiza ei nu a fost de tot zadarnică în contextul personajului teatral.

MOROMEȚII VIAȚA CA O SCENĂ

Fragmentul cel mai edificator din întreaga operă a lui Marin [illegible] comentator care să nu fi observat caracterul lui pregnant teatral și să nu fi spus cîteva cuvinte despre el, încît ideea a devenit de mult un loc comun. Instinctiv, fiecare a simțit că acolo zace un adevăr profund. Cu limpezimea ei fără cusur, scena din poiana lui Iocan exercită o neslăbită atracție.

A vorbi însă despre „teatrul" Morometilor sau despre „agora"[*] [illegible] să treacă drept o metaforă, frumoasă altădată, azi deja obosită și nimic mai mult. Locul comun se cere depășit – nu prin ocolire, ci prin străpungere.

Într-un studiu mai vechi[**] am încercat să văd ce fel de teatru joacă Morometii, urmărind relații ei, într-adevăr foarte complicate, dintre personaje. Dacă la început toți țăranii aceia, cu excepția lui Moromete desigur, vorbeau și se mișcau de-a valma, treptat am descoperit cu uimire că o regie nevăzută distribuie cu *precizie* rolurile, că *anumite* personaje nu fac decît un gen *anumit* de acte, diferite de ale altora, distincte, că fiecare își cunoaște perfect atribuțiile, iar cînd nu le cunoaște comunitatea

[*] Eugen Simion vorbește despre „un *banchet* spiritual țărănesc" și continuă „sînt multe adunări în *Morometii*: cina, prînzul la timp, discuțiile din curtea lui Ilie Moromete, taifasurile de pe aria de treierat etc." (*Scriitori români de azi*, I, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 41).

[**] *Note la o pragmatică a personajului*, în *Timpul n-a mai avut răbdare*

îl ține la distanță. Faptul poate să surprindă, fiindcă fragmentul lasă impresia că este scris cu o desăvîrșită naturalete, doar sub presiunea imperioasă a memoriei. Însă nu aș ști să explic pentru ce atunci am numit aceste roluri cu niște termeni sunînd, e drept, foarte pretențios, împrumutați din tragedia greacă: protagonist, deuteragonist, tritagonist, cor. Terminologia – repet: ca sonoritate, prea exotică – părea reparbativă, curios încă că acoperea perfect textul lui Preda. Atunci nu am căutat să văd de ce; mi se părea o pură coincidență. Acum însă, înțeleg că faptul a fost posibil fiindcă la baza teatrului grec, ca și la baza prozei cîtorva scriitori moderni, stă aceeași categorie de personaj: ceea ce explică suprapunerea a două realități aparent atît de îndepărtate.

> „Moromete ieșise din curte și plecase spre fierăria lui Iocan să dea zimți celor două seceri stricate. Se grăbise să plece din pricina Guichii cu care n-avea chef să dea ochi. Dar chiar fără de toate acestea nu putea să nu se ducă duminică dimineața la fierărie.

Așa începe marea scenă din *Moromeții*. Scriitorul însă amînă un timp ridicarea cortinei. Vorbește despre Iocan, despre pasiunile politice ale personajelor sale, despre drumul lui Moromete pe alițele satului, despre întîlnirea cu Dumitru lui Nae și cu alții, mai neînsemnați. Ca și scriitorul, Ilie Moromete amînă să pornească dezbaterile; se abate prin curtea cuiva, de unde iese ras. Creatorul și ființa fictivă creată de el sînt stăpîniți de aceeași emoție. O liniște trucată le încetinește pasul. Ea însăși ne face să înțelegem prea bine că el, Marin Preda și Ilie Moromete, nu se înșală asupra importanței evenimentului. Principiul secret al artei lor – arta scriitorului și a personajului său, histrionul, are, se vede, o rădăcină comună.

Moromete și-a îngăduit această pură bucurie în fiecare duminică, acela care scrie nu și-a îngăduit-o decît rar în opera sa (acum, în *O adunare liniștită*, de alte cîteva ori tot în *Moromeții*, în *Cel mai iubit dintre pămînteni*...), știind că spiritul teatralității nu poate fi epuizat zi de zi în epifanii atît de luminoase. El trebuie lăsat să bîntuie în labirintul subteran al textului, acolo unde mișcarea lui obscură își păstrează intactă puterea de înrîurire.

> „– Ce e, mă, ce v-ați adunat aicea?! se miră apoi cînd ajunse în poiana fierăriei. Bună dimineața!"

Astfel, reprezentația începe cu adevărat. Cu aceste cuvinte, Moromete își înfruntă spectatorii și scoate în evidență poziția lor inferioară, de oameni care așteaptă, care *îl* așteaptă. El se expune de bunăvoie în bătaia privirilor, dar o face „boierește", cu atîta conștiință de sine, încît împreună cu sine el tîrăște în mijlocul scenei toată acea mulțime de privitori, fiindcă denunță ironic caracterul teatral al întîlnirii: eu, Moromete Ilie, am venit aici să-mi dau zimți la seceri, am treburi serioase, iar voi toți ceilalți ați venit ca să mă ascultați, să fie clar cum stau lucrurile, insinuează el.

> „I se răspunse din cîteva părți și cineva, văzîndu-i secerile, i spuse să se grăbească fiindcă îi rămîne grîul pe cîmp."

Țăranu aceștia nu par să țină la postura lor gravă. Mai însemnată li se pare, dimpotrivă, joaca pentru care s-au pregătit. Gravitatea nu-și găsește loc aici, iar dacă Moromete vrea s-o afecteze cu secerile lui, atunci să se știe că nu-i merge, ridicol e el.

> „– Păi de ce, Iordane, n-o să te chem pe tine să mi-l seceri tu."

Scor egal. Totuși cineva trebuie să primească lovitura. Curentul agresiv, inerent teatrului, nu se poate risipi așa, fără o victimă. Moromete [illegible] cînd cu directorul general al C.F.R.-ului, cînd cu banca. Între

timp, Iocan își vede de lucru. Printre clienți, Botoghină. „E atacat, caută o să dea din fot", informează unul, după plecarea respectivului.

„– Cine dă din fot? întrebă Moromete.
– Botoghină.
De ce?!
Să se caute.
– A, Botoghină. Și n-ați auzit cu vinde?
– Ha, ha, râse cineva, Moromete se interesează. Vrea să aibă trei boi.
Moromete stătea lîngă Iocan cu secerile în mînă și se uita la ei ca și cînd n-ar fi auzit înțepătura."

Tonta nacunsă a tentativității este întotdeauna fața neexpusă. [illegible] averizat, își urzește o clipă conduita și rămîne descoperit.
Spectacolul nu lipsește, dar ceva trenează.

„– Dați vă la o parte! spuse Dumitru lui Nae cu gura mare; stătea singur pe un butuc, cu picioarele înfipte ca niște catalige. Păzea că vine Cocoșilă! exclamă el.
Mă, neștepților! îi apostrofă Cocoșilă de departe. Ce v-am spus eu altăieri?"

Acum, da, acum s-au adunat cu toții. Sînt aici și Moromete, și Iocan, și Dumitru lui Nae, a venit și Cocoșilă, iar poiana e plină de lume. Actorii își intră în rol: „Dați-vă la o parte! Păzea că vine Cocoșilă." Celebrele cuvinte *nu le putea rosti decît un singur om*, Dumitru lui Nae, numai: altcineva dintre vedete el este cel mai puțin important, totuși se numără printre ele. De o parte vedetele, de alta mulțimea. Să ne ocupăm de cele dintîi.

Iată, Dumitru lui Nae, cel cu glas puternic. Din capul locului își va revela esența: introduce, anunță, *deschide*. Comic al celorlalți, el *declanșează* totodată *jocul*. Și aceasta nu o dată, de două ori, ci absolut regulat și exclusiv.

– Ce ne-ai spus, Cocoșilă? întrebă unul Dumitru lui Nae."

El „dă tonul comentariilor", „dă cu semnalul, mirîndu-se cu gura mare" [illegible] („auzindu-l întrebînd astfel, vreo cîțiva se ridicară și se apropiară de ei"). Cînd unul sau altul vor ști ce să facă, epuizează

„– Cum dracu să trag, că nuiaua din avion[illegible] se mică [illegible] deloc.
Dar nimeni nu-i explică."

Și

„– Hei! Cade guvernul! exclamă Ion al lui Mar[illegible].
Nimeni nu avu nimic de spus și Moromete aștepta cîteva clipe înainte de a continua."

Acesta remarcă o va face mai încolo Dumitru lui Nae, și i se va răspunde.

Poziția lui inferioară în cadrul spectacolului ne-a determinat să-l numim *antagonist*, cel de-al treilea actor.

Rol cu totul diferit îndeplinesc, împreună, Cocoșilă și Iocan Ierarul. *Ei răspund* la întrebările și la nedumeririle lui Dumitru lui Nae.

„– Primul agricultor [regele adică] o fi mergînd și el cu plugu? dădu Dumitru lui Nae tonul comentariilor.
Merge, de ce să nu meargă? zise Iocan. Cînd se dezmetește, ieșe cu plugul din curtea palatului și se duce și el la arat."

În altă parte:

Dumitru lui Nae dădu iar semnalul, mirîndu-se cu gura mare

– Ce dracu o fi acolo în Spania ce caută neamțu' ăsta?
Ce să caute?! răspunse Cocoșilă. Vrea s-o ia pe curajă"

Când Dumitru cu Nae nu înțelege unde e starea de asediu, „că n-o vede", Iocan „socotește că nu e cazul să rămână careva nelămurit" și *explică*. Toți ei, Cocoșilă și Iocan, *comentează* discursurile din parlament citate de Moromete.

„– În orice caz văz că guvernu a ieșit bine din afacerea asta! constată Iocan cam zăpăcit.
– Păi și opoziția a ieșit bine când a vorbit Madgearu a început, observă și Cocoșilă "

Evident superior tritagonistului, cei doi se mișcă între limitele indicate mai sus (explică, răspund, comentează; atribuții înrudite) și împart rolul *deuteragonistului*, actorul al doilea.

Interpretul numărul unu, [illegible] nul trebuie luat în înțelesul lui original) este [illegible] mete. El vede ce alții nu văd. Este, adică, un *interpret*. Vocea să prinde nuanțe secrete, transpune, traduce, dispune de toată lumea. El se cere înconjurat de ceilalți ca matca de întregul stup. Are o autoritate absolută, care totuși, curios, nu-i pune persoana [illegible] bun cunoscute.

În sfârșit, mulțimea de jur-împrejurul lor îndeplinește rolul *corului*. E nerăbdătoare, supusă și agresivă, se agită, vociferează, „strigă", „protestează", vrea spectacol: o materie vie, suprasensibilă și avertizată.

Din sânul ei se desprind alte trei persoane: Din Vasilescu, Ion al lui Maț și Tugurlan. Între primii doi se joacă o comedie. Prostănac, dar ambițios, Ion al lui Maț aspiră la un loc printre „vedete"; ar da și el tonul comentariilor, ar da și el explicații, fără să fie luat în seamă, fapt ce-l amuză teribil pe Din Vasilescu, perfid *stârnitor* al naivului tovarăș și răbdător *pedagog* al acestuia.

(raportat la Ion al lui Maț, Din Vasilescu joacă dublul rol de tritagonist și deuteragonist).

„– De ce ne în ură Moromete' se miră el [Ion a lui Maț].
– Nu pe noi, pe ăia din parlament, îi explică Din Vasilescu."

Pentru câteva clipe, la final, Din Vasilescu reușește să se impună ca protagonist în adunarea cea mare, după ce terminase de modelat capul de lut închipuindu-l pe Moromete.

În spațiul poetic lui Iocan există, de fapt, două piese de teatru, cu două scene și cu două grupuri de actori. Una, la care privesc cu toții, încărcată de prestigiu social, având ca figură centrală pe Moromete. Cealaltă, ignorată de adunare, construită ca o *replică derizorie* a celei dintâi, având ca actori pe Din Vasilescu și Ion al lui Maț. Performanța uimitoare a artei lui Marin Preda constă în perfecta stăpânire a acestui complicat mecanism teatral dublu.

Dar Tugurlan, despre care n-am spus nimic până acum!

Tugurlan este, între toți cei prezenți acolo, singurul personaj care refuză să ia parte la spectacol. El singur nu se supune influenței teatrale, încalcă întunecat, regulile și, astfel, denunță cu grosolănie plăcerea parcă elegiacă a întregii adunări. Prin prezența lui *străină* de spiritul general, el pune și mai mult în relief caracterul rudic al adunării, reușind în cele din urmă s-o tulbure și s-o răspească.

Geometria perfectă, într-adevăr *perfectă*, rigidă aproape, a acestei scene, susținând din interior mișcarea firească, liberă (iată [illegible] expresă [illegible] bănuim totuși, fiindcă întreaga operă de factură moromețiană nă pe bazele teatrale descrise succint mai sus. Dispunerea superioară a acestor roluri se regăsește și acolo unde ne-am aștepta mai puțin s-o regăsim.

Ar fi însă într-adevăr greu de susținut ipoteza că Marin Preda a premeditat introducerea unei arhitecturi *ingrimz* teatrale în proza sa, după modelul tragediei antice grecești. La urma urmei o astfel de ipoteză, complet hazardată, nu mărturisește nu este de vreun folos.

Avem oare dreptul să susținem că Marin Preda și-a scris opera deplin conștient de factura ei intens teatrală? Cum mărturiile ne lipsesc, *Moromeții*, cartea miraculoasă, trebuie să vorbească singură despre autor, să afirme și să reziste din adevărul ei imediat așa cît sînt în stare ochiul, urechea și înțelegerea noastră să cuprindă. Cine poate ști cum și-a scris Marin Preda cărțile?! Le gîndea mai degrabă sau le trăia? Într-o frumoasă evocare, Fănuș Neagu spune: „Nu l-am văzut scrîntind, era actul lui cel mai de taină, după aceea arăta lămesit, scăzut, slăb, desfigurat. Lua bastonul și umbla pe sub pămînt. Era efectiv un om care-și tăiase venele." Pentru noi, și această lumină puțină scade treptat și definitiv.

Dacă însă ne oprim la cea de-a doua posibilitate, a creației *inconștiente*, cea mai ușor de susținut, concluziile devin de-a dreptul spectaculoase.

Faptul că un scriitor regăsește involuntar o „formă" literară pierdută (forma teatrului antic grec, cu întreaga lui distribuție de roluri), regăsind o dată cu ea spațiul care o încorpora ca o plasă vitală, ca un cadru natural și obligatoriu, este în măsură să ne facă să credem că personajul dialogic poartă cu el ceva *eternal și perenn*. Acest personaj, alături de celelalte două, reprezintă expresia literară a unui Arhetip antropologic.

Marin Preda și-a construit personajul pe Moromete[*] reconstruindu-l prin el uparul antic, mai probabil fiindcă a reflectat asupra

[*] Marea admirație pe care Marin Preda o avea pentru Tolstoi se poate vedea atît din mărturisirile sale (v. Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*, București, Editura Albatros, 1973, pp. 62-67), cît și din unele pe care aceasta admirație le-a lăsat în felul lui de a scrie. Caracterul trilogic al unora dintre personajele celor două scriitori, dincolo de anume fără a crește ele, a dat un argument în favoarea apropierii lui Preda de Tolstoi. Parcurgînd însă Anexele la studiul lui Tzvetan Todorov despre Bahtin *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. Suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981) am avut

și mai puțin fiindcă avea în minte acel model artistic exemplar.

În memoria sa invadată de lumină, scriitorul a dat peste poarta lui Iocan și peste locuitorii ei. Transpunerea acelei amintiri se poate că a urmat conturul unei realități trăite atunci. Dar mîna care a scris și sufletul întors care s-a umplut cu imagini vechi au urmat totodată, dincolo de amintire, chipul arheologic al unei ființe ideale, imuabile, îngropate sub poarta fierăriei. O parte din misterul scenei dintr-acele zile trebuie căutată.

Problema, esențială pentru teoria de față, este dacă personajele lui Preda *joacă* un rol străin sau își joacă, dacă se poate spune așa, propriul rol. Fiecare dintre cei expuși existenței colective, ochiului străin (Moromete însuși de toate, dar și Iocan, și Cocoșilă și ceilalți) este antrenat în două feluri: o dată prin partea minții și a sufletului preocupată de politică și încă o dată prin partea minții și a sufletului întoarsă asupra a ce e individual și uman. De pildă, Iocan ia atitudini fără menajamente cînd în convingerile lui liberale și în ambiția de a ajunge primar cînd direct în aspectul fizic nu prea agreabil („– Dă-mi o țigare, *buzatule*..."). Nimeni nu scapă nebatjocorit. Cu toate acestea, nimeni nu renunță la teatru. Omul lui Preda se expune bucuros, dar știe că bucuria aceasta trebuie plătită într-un fel cu propria persoană, din care abandonează semne – ca unele creaturi zoomorfe – pentru a întreține [illegible] uitătorului-răpitor. Cel de-al treilea personaj și-a pierdut poziția privilegiată, dar își ia din timp în timp revanșa.

Marin Preda suprapune în proza sa două feluri de teatru, în măsura în care antrenează în spectacol persoana intimă a per

surprins să dau peste acest pasaj din *Poliwa «Résurrection»* de Bahtin: „Tolstoi [illegible] de *Anna Karenina*, și propusese să scrie un roman al cărui personaj ar fi urmat [illegible] epopei populare rusești), de origine mujic, dar de formație universitară; altfel spus, Tolstoi voia să creeze un tip de țăran-boier (vorbe) în spiritul epopeii populare." (p. 222) Stranie coincidență de nume! Ea ar merita să fie cercetată

sonajului, el ne întoarce la Slavici, dar în măsura în care face lor pe scenă unei ființe *culturale* (omul *politic*), el amintește de S[illegible] fice personajul în atitudini culturale lipsite de teatralitate fi[illegible] s-a pierdut pe drum intimitatea personajului, după cum pe de-altă parte, nici nu va rămîne numai la teatralitatea devoratoare [illegible] tor de valori culturale.

În acest moment al analizei se vede mai clar faptul că putem reduce la două esențiale cele trei posibilități de sistematizare situațiilor trialogice: teatralizarea ca fenomen reflex și teatralizarea ca fenomen cultural. Răzeșii lui Sadoveanu, povestindu-și și povestindu-se, și țăranii lui Preda jucînd comedia politic reprezintă o altă formă de existență decît personajele teatralizate cotidian din opera lui Slavi.

Studiul de față și-a propus să configureze o *sistematică a personajului literar*, fondată pe cele trei tipuri de Arhipersonaje menționate mai sus: monologic, dialogic și trialogic.

Dacă am început cu sfîrșitul, cu personajul trialogic, faptul se explică printr-un motiv de ordin subiectiv. Acest personaj reprezintă pentru autorul acestor rînduri posibilitatea unei autoscopii – o scrutare a sinelui prin fantasmele altora.

A vorbi despre o sistematică a personajului literar înseamnă [illegible] bile[*], se poate reduce la cîteva tipare, la cîteva arhetipuri. Dea[illegible] ca în filosofia lui Platon – al esențelor. Iar în fiecare persona[illegible] percep[illegible]

M[illegible]l, dialogicul, trialogicul[30] sînt principii fo[illegible] fie că le privim din perspectiva creației, fie că le priv[illegible] din perspectiva lecturii. Scriitorul cade sub incidența lor încă înainte de a-și scrie opera; uneori din clipa cînd se hotărăște pentru un [illegible] fie monologic. Va scrie, azi, roman – e aproape sigur că se va [illegible] fictive, moment în care scriitorul s-a și înscris într-o Tradiție universală și a înscris personajul într-un cadru eidetic. Fatalmente, mai mult decît s-ar crede, comportamentul personajului este [illegible] vansată de mult de teoria literară rusă, potrivit căreia personajul [illegible] e cuvîntul – naratorul la a-i respecta condiția.

Gîndirea fenomenologică și existențialistă (Martin Buber, Husserl, Heidegger, Sartre, Levinas, Derrida) a descris un alt [illegible] – eu nu poate exista în afara lui *tu*, dar nici nu poate fi adus la același numitor comun cu *tu* –, a alterității ireductibile, rămîne una dintre importantele descoperiri ale filosofiei contemporane. Ea a trecut destul de repede în poetică (Bahtin), în estetică (Dufrenne), în teoria textului (Kristeva, Barthes), în lingvistică (Benveniste, Austin, Searle) și, bineînțeles, în teoria receptării

[30] Sistematica personajului descrisă de noi nu se suprapune peste categoriile aplicate de Nicolae Manolescu romanului românesc, doric, ionic și corintic. Aceste categorii nici nu vizează, de altfel, personajul și lumea lui, ci raportul naratorului cu lumea narată. Dacă în romanul doric intîlnim at[illegible]

(Jauss, Iser), devenind în scurt timp, cum se întîmplă, un loc comun. Alteritatea, care a început a operat o extraordinară deschidere în gîndirea omului, începe să fie resimțită ca un drum ce se îngustează și se înfundă: nu mai putem gîndi nimic în afara ei, dar nici nu reușim a o depăși, prinși în cercul deja vicios a celor două instanțe dialogale (*eu-tu*).

Alteritatea este însă un concept mixt. El acoperă, și deci

din spațiul strîmt al dialogului și recuperează Socialul ca autor

Lumea, toți așa teatralitatea depășește granițele literaturii. O bună

trale (fenomen luat în seamă în sociologie, de pildă: trimitem în special la studiile pasionante, ale lui Jean Duvignaud[12]) Teatra-

[11] Marian Papahagi (în *Fragmente despre cuvînt*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994, p. 154) și Corina Ciocârlie (în vol. *Fragmentarium personalității*, București, Editura Minerva, 1992, pp. 42-43) întîmpină cu oarecare reținere termenul dezvoltat de Anca Manolescu. Astfel, Marian Papahagi susține că, pentru o falsă etimologie, asociem *dialogul* cu *dualitatea*. Ei arată că prepoziția *dia* din componența cuvîntului *dialogos* „implică ideea de separare", ceea ce e just – adaugă imediat. Pentru că *dia*, ca rădăcină, provine din *deo*, care exprimă tocmai ideea de *dualitate*. Însă, întrerupîndu-mă la ideea de separare pe care o dezvoltă *dia*, mi se pare important să remarc faptul că *separarea* e înțeleasă în următoarele moduri: ca *despărțire*, ca *separație de-o parte și de alta*, nu și *celo*, ca *unul cu altul*, ca *unul împotriva altuia*, toate aceste deslușiri ale ideii de *dualitate* fiind de reținut în sensul general al cuvîntului *dialog*. Întemeierea *duală* a *dialogului* nu rezidă, însă, doar în etimologia cuvîntului, ci și în realitatea desemnată: în faptul că participanții la dialog se configurează în *două instanțe separate ca fiecare-altul*. Aceste instanțe se am un vădit mai cu seamă atunci cînd vorbesc de dualitatea (sau pluralitatea deschisă) cuprinsă în sensul cuvîntului *dialog*. La fel, *trialog* exprimă numărul de instanțe (orizonturi de conștiință) implicate în actul descris. Corina Ciocârlie găsește că „din punct de vedere etimologic termenul de «trialogos» e parțial redundant în raport cu acela de «d[illegible]». Cu toate acestea, trialogicul s-a dovedit operațional în analizele aut[illegible]

[12] *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*, Paris, Presses Univ[illegible] de France, 1973.

lității descrie nu numai un anumit tip de personaj, ci și un

teatral. Ar fi însă imposibil să mai susținem teza – acceptabilă astădată – a omului ca ființă monologică. De altfel, persona,-ul

Dacă acum o sută cincizeci de ani, Balzac încă mai imagina caracere, fără a ieși prea mult din marginile verosimilului, azi un

monologic a rămas suveran în literatura pentru copii și într-o parte a literaturii de consum.

O sistematică presupune existența unei limite. Dar cine sau ce garantează că mîine nu vom auzi de personajul tetralogic și așa

Creatorii de sisteme au făcut întotdeauna apel, spre a se justifica, la mistica numerelor sau la speculații matematice. Într-un anume sens monada, diada, triada, decada primesc motivații de natură spontanică, motivații neimpuse de forma internă a obiectului. După cum am sugerat deja, personajul trialogic, ca și celelalte două, se bazează pe o alegere și/sau o combinare a instanțelor discursive, instituționalizate în limbă prin sistemul pronominal.

sonajul trialogic este și dincolo de limbă, și dincolo de imagin un salt peste umbră în veșnicătatea absolutului și a raționalului sacru, acolo unde numai nebunia poeziei și a muzicii îndrăznește, acolo însă unde personajul nu-și mai are locul.

Trialogicul străbate și susține o întreagă lume reală și literară: în ax înfipt cu un capăt în cotidian și cu altul în cultura orală.

epocile anterioare tipăriturilor, spectacolul era mediul firesc al oricărui act cultural. Până la teatralitate nu mai rămînea de făcut decît un pas. Spectacolul însoțea clipă de clipă toate formele de manifestare ale artei cuvîntului: epopeea, oda, imnul, basmul, povestirea, mitul, o mulțime de genuri folclorice

Cineva *stătea în fața unei mulțimi* și, prin arta cuvîntului *rostit*, *cîntat*, însoțit de *muzică*, gest etc., deștepta privel[illegible]bile, inducea stări lirice inexplicabile sau provoca reacții dramatice, după nevoile aedului.

Este firesc atunci ca în acel mediu aflat în permanentă evoluție și rafinare, să se dezvolte un gen nou care să facă din *spectacolul* însoțind natural orice manifestare artistică într-o cultură orală *o artă în sine*. Acest gen nou îngăduia personajului, locuitorul imaginar din imperiul ficțiunii, să coboare din lumea lui direct în mijlocul unei mulțimi înietate de spectacol.

Cu toate acestea, în mediu lor specific, tragedia și comedia antică nu aveau cum să se distingă prin ceea ce azi ni se pare excepțional[31], propriu artei dramatice: *spectacolul* ca atare. Vom proba acest adevăr elementar cu ajutorul unui fapt anecdotic de natură să pună în lumină uriașa schimbare survenită în cîmpul genurilor prin trecerea de la o cultură esențialmente orală la o cultură esențialmente scrisă (i.e. literară). Această schimbare capitală este uneori ignorată pînă și de cei mai scrupuloși teoreticieni, critici și istorici literari.

Lui Gérard Genette nu putem să nu-i recunoaștem cel puțin o calitate: acribia intezelor. Ar fi greu să-i bănuim de inexactități. Ele devin cu atît mai improbabile, cu cît trimiterile sînt mai ilustre, cum ar fi, de pildă, trimiterile la *Poetica* lui Aristotel binecunoscuta și în continuare misterioasa *Poetică*. Și totuși, chiar aici exigența bunului Genette ațipește. În *Introduction à l'architexte*, un pasaj din *Poetica* se rezumă astfel:

[31] Astăzi singularitatea teatrului constă în faptul că *reprezentația dramatică*, caracterul de *spectacol* al piesei de teatru, îl distinge net de roman, epopee, povestire, genuri devenite, pur *literare*, transmise adică prin *literă*, prin scris. În numele acestei diferențe, I. L. Caragiale, între primii, spune: „Teatrul, după părerea mea, nu e un gen de artă, ci o artă de sine stătătoare, tot așa de deosebită de literatură în genere și în special de poezie ca orișicare artă ... de exemplu arhitectura." (art. *Oare teatrul este literatură?*, în *Opere*, IV. Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin. Cu o introducere de Silvian Iosifescu, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 315). Același punct

„Littéralment, sans doute, que, parmi les six éléments de la [illegible] *les deux derniers lui sont spécifiques*." (s. n.)[34]

Nu aceasta susține însă și Aristotel:

„... în orice tragedie trebuie să găsim șase părți alcătuitoare, care o fac de un anume fel, anume: subiectul, caracterele, limba, cugetarea, spectacolul și cîntul. (...) *Cea mai însemnată dintre aceste părți este îmbinarea faptelor săvîrșite. (...) Subiectul este începutul și, oarecum, sufletul tragediei, numai în al doilea rînd vin caracterele.*" (s. n.)[35]

Surprinzător e că, dacă ar fi să punem în balanță ce spune unul și ce spune altul „în absolut" (dar ce înseamnă *în absolut*?!), dreptate i-am da în primă instanță, fără reticențe, lui... Genette, în dauna lui Aristotel. Fiindcă, au-i așa? spectacolul și muzica dau specificul teatrului mai degrabă decît, cum se spune în *Poetica*, *acțiunea* și *caracterele*, elemente esențiale și pentru epopee, și pentru povestire, și pentru multe alte genuri. În orice caz, azi ni [illegible] epopee decît ar face-o acțiunea și caracterele. Numai că aici nu părerile noastre contează și în definitiv nu aceasta sîntem chemați să discutăm acum. Genette ar fi trebuit să urmeze textul antic – și nu l-a urmat. De ce? Procedînd astfel, a făcut loc bunului simț a gîndit cum gîndim și noi, contemporanii lui, fără să stăm prea mult [illegible] ției aristotelice. Eroarea lui Genette ni se pare de înțeles fiindcă pare să îndrepte o eroare *în gîndirea lui Aristotel*.

de vedere îl împărtășește și Eugene Ionesco în eseul *Experiența teatrului* (în [illegible] Editura Humanitas, 1992, pp. 43-65.)

[34] Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, p. 22.

[35] *Poetica*, ediția citată, pp. 25-26.

Se înțelege însă că Aristotel nu ducea lipsă, slavă Domnului, de perspicacitate și pînă la urmă tot el are dreptate. Căci cum ar fi putut *spectacolul* să diferențieze tragedia de epopee cînd, la fel cu oricare alt gen antic, amîndouă foloseau spectacolul ca modalitate de actualizare? Homer spunînd *Iliada* crea și el un *spectacol*. Astăzi, în epoca *lecturii*, ni se pare firesc să vedem în spectacol principala trăsătură particularizantă a tragediei (comediei, dramei...), dacă o comparăm cu epopeea. Scrisul a smuls [illegible] spectacolului, pe rînd și încetul cu încetul, mari teritorii artiste – vast proces istoric de mutație a genurilor și de separare a lor *după criterii ele însele în permanentă mutație*. Victoria scrisului asupra oralității este atît de copleritoare, încît dintr-un întreg continent al spectacularului a mai rămas o singură insulă: teatrul, într-o mare de alte forme devenite *literare* (încremenite în *litera scrisă*), altădată înrudite. Prăpastia care separă azi teatrul de literatură l-a determinat pe unii (Caragiale, printre primii) să declare teatrul artă autonomă: artă a spectacolului[36].

Noua configurație a domeniului estetic face, de aceea, aproape de neînțeles cuvintele lui Aristotel:

> „Elementul spectaculos, deși atrage publicul, este foarte străin de artă și foarte puțin potrivit cu poezia, căci puterea tragediei dăinuie și fără ajutoare și fără actori.[37]

O epocă saturată de spectacol nu are cum să vadă în el un element definitoriu, de vreme ce există, mai mult sau mai puțin, peste tot. Spectacolul va fi descoperit de reflecția teoretică mult mai tîrziu, după ce cultura scrisului îi restrînge cîmpul de manifestare transformîndu-l într-o insulă. Azi, condiția spectaculară a teatrului ni se pare excepțională, ex-centrică, esențială, altădată ea trecea ca și neobservată, pe un fundal în aceeași culoare, singurul însă în măsură să dea naștere – natural – teatrului. Așa se explică poate și faptul că ne lipsesc date despre acest eveniment

[36] Vezi mai sus, nota 52.
[37] *Poetice*, p. 77.

[illegible]itor. Acolo unde fiecare locru se încoajura de un halou teatral, apariția teatrului ca atare nu avea de ce să surprindă.

Eroarea lui Genette decurge din ignorarea fundamentalei transformări petrecute. Mai mult, ea măsoară – de aceea am și [illegible] și scris, ce abia dacă se mai pot pricepe unul pe celălalt [illegible] ce, cîndva banal, care ne scapă, și cîte din pasajele desluşite au [illegible] înainte Genette denunța la alții tocmai acest tip de eroare:

> „... l'essentiel (...) est, nous le verrons, l'illusion rétrospective par laquelle les poétiques modernes (préromantiques, romantiques et postromantiques) projettent aveuglement sur Aristote ou Platon, leurs propres contributions, et «enfouissent» ainsi leur propre différence – leur propre modernité.“[38]

Ceea ce, evident, nu ne lasă indiferenți.

Raportul dintre cultura orală și cultura scrisului nu este deloc atît de simplu cît s-ar putea crede din rîndurile anterioare. Pe [illegible] calea spre ea, fără să ducă obligatoriu acolo. Pe de alta, scrisul nu distruge în toate cazurile teatralitatea, cum ar fi de așteptat.

Ulise își povestește feacienilor viața și devine astfel teatral; dar înainte și după acest episod cum era el cu adevărat (cum era el [illegible] rostite în fața aheilor, la fel toți eroii tragediei și comed[illegible] Dintre aceștia, cu timpul, unii (eroii trial[illegible] au dispărut pentru [illegible] (sexii) dupar[illegible]

[38] *Introduction...*, p. 14.

azi și de azi încolo, [illegible] ascuns în mii de biețI individi anonimi teatralizați fără voie.

Deocamdată, nu am arătat decît că textul scris a ruinat barierele cetății ale teatrului. În toate paginile anterioare am căutat să arătăm cum anume s-a putut reclădi altfel, pe vechi le ruine, ceea ce părea surpat pentru totdeauna.

Dar tipăr turile ne-au împins la o nouă teatralizare

Timp de aproape două milenii, Europa, și nu numai ea, a stat sub autoritatea unei singure cărți: Biblia. O carte care a generat în jurul ei încă din primele secole ale tumpurilor noi o imensă bibliotecă, începînd cu scrierile patristice. Lovitura dată spectacularului și teatralității de această producție scriptică a fost dublă: indirectă, fiindcă oralitatea a pierdut astfel terea, și directă, sub forma atacurilor frontale îndreptate împotriva bast ionului celui mai puternic al spectacularului, acuzat că răscolește pasiunile – teatrul. (Deși, oricum, în teatru, personajul teatral murise de mult.) Creștinismul a creat însă pe bună teatralități mai mult decît a distrus. În adîncul ființei umane, el vede străluc rea lumii spirituale. În orice om zace *omul cel nou*. Credinciosul este, de aceea, un om teatral, perpetuu teatral. Asupra lui stă ațintit fără odihnă „ochiul în virgin triunghi tăiat spre lume." Iată însă cuvintele lui Clement Alexandrinul:

> „Sufletul are trei părți: partea spirituală *(tò noerón)* care se numește și rațională *(logistikón)*; este omul interior, cel care îl conduce pe omul pe care-l vedem [...]; partea irascibilă *(tò thymoeidés)*, care este sălbatică, locuiește în apropierea inimii, partea a treia, facultatea de a pofti *(tò epithymetikón)* la mai multe chipuri, mai felurite ca Proteu, demonul mania..." *(s. n.)*[1]

[1] Clement Alexandrinul, *Scrieri*, Partea întîi, Traducere, introducere, note și indici de Pr. D. Fecioru, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1982, p. 306.

Creștinul este fi ința locuită unirea de atotnevăzătorul ochi, Divin. Păcătuind cu fapta sau cu gîndul, el nu e niciodată singur cu păcatul său sau cu semenul său într-un păcat, căci viața curge neîncetat ca un perpetuu spectacol păstrat în eternitate de Cel Ce vede, știe, iartă sau pedepsește.

Sumar, acestea sînt unele dintre rădăcinile personajului teatral. Mare scriitor realist reinventează un tipar uman fundamental, grație – probabil – unor acute sensuri ale existenței teatrale a lucrurilor vieții. Personajele lor ne vorbesc în măsura în care noi înșine, prin natura noastră, le cunoaștem limba. Dar nu numai viața noastră poate lua o turnură teatrală cu ocazia nenumăratelor situații teatrale ce ne pot ieși în cale, ca ființe printre alte ființe; însăși existența noastră culturală este străbătută de un curent teatral neîntrerupt, venind din zorii culturii europene, traversînd istoria cu turnală și spirituală pînă astăzi. Curgerea lui [illegible] ei sînt deopotrivă *creatori* și *arheologi*. *Arheologi*, pentru că au [illegible] *creatori*, pentru că travaliul lor mai degrabă instinctiv a reinventat, iarăși și iarăși, o realitate vie, deși inapreciată.

PERSONAJUL DIALOGIC

„trăiesc prin delegație"
André Gide, *Jurnal*

FALSIFICAREA PRIN DIALOG (ANDRÉ GIDE)

„Parcă se aud pași pe coridor" își spuse Bernard. Înfipse capul și își încordă auzul. Dar nici tatăl său și frații aveau treabă la Palatul de Justiție; mama era într-o vizită; sora [illegible] iar mezinul, micuțul Caloub, în fiecare zi, [illegible] la școală, se ducea într-un pension. Bernard Profitendieu rămăsese acasă spre a învăța pentru bacalaureat nu mai avea înaintea lui decît trei săptămîni. Familia respecta singurătatea; diavolul nu. Deși Bernard își scoase vesta, se sufoca de căldură. Fruntea-i era transpirată. O picătură de sudoare i se prelinse de-a lungul nasului și căzu pe scrisoarea ce-o ținea în mînă:

– Seamănă cu o lacrimă, gîndi el. Dar mai bine să asude decît să plîngă.

Da, data vorbea de la sine. Nu încăpea nici o îndoială: într-adevăr, despre el, Bernard, era vorba. Scrisoarea era adresată mamei sale o scrisoare de dragoste veche de șapte sprezece ani; nesemnată.

– Ce înseamnă această inițială? Un V care poate să fie la fel de bine un N... S-ar cădea oare s-o întreb pe mama?... Să avem încredere în bunul ei gust. Am toată libertatea să-mi închipui că a fost un prinț. Și ce-aș cîștiga aflînd că sînt fiul unui mîrlan oarecare? Neștiind cine-i e tatăl, nici nu-ți mai e teamă că ai putea să-i semeni. Orice investigație

obligă. Din descoperirea noastră să nu reținem decît că ne-am ușurat de-o povară. Să nu mai ușurăm. Pentru astăzi ajunge.

Bernard împăturî scrisoarea. (...)

Pendula sună de patru ori. O potrivise exact.

Domnul judecător de instrucție și domnul avocat, fiu-su, nu se vor întoarce înainte de șase. Am tot timpul. Și trebuie ca domnul judecător, cînd va veni acasă, să găsească pe birou frumoasa scrisoare în care îi voi notifica plecarea mea. Dar înainte de a o scrie, simt o teribilă nevoie de a-mi limpezi puțin gîndurile, și să-l caut pe scumpul meu Ov[illegible] ca să mă asigur, fie și provizoriu, de un coteț. Oh, prietene, pentru mine a sosit timpul să-ți pun bunăvoința la încercare, iar pentru tine să-mi arăți cît valorează."

Astfel își începe Gide romanul *Falsificatorii de bani* (1925). Am transcris acest lung fragment, fiindcă în multe privințe mi se pare plin de interes.

Înainte de a-l examina, e necesară o rapidă reîmprospătare a memoriei.

Titlul trimite în mod direct la două realități distincte. Falsificatori de bani, la propriu, nu apar între personajele romanului. Apar însă plasatori de monede false, cîteva puști organizați de Victor Strouvilhou. Episoadele legate de chestiunea banilor falși sînt mai degrabă marginale, astfel încît e evident că titlul funcționează ca o metaforă.

În al doilea rînd, titlul romanului trimite la titlul romanului proiectat de Edouard, unul dintre personajele centrale. Roman al romanului', construit pe seama procedeului „mise en

„Invenția formelor, a tehnicilor este la el [la Gide], mai semnificativă decît substanța operei lui, sau mai exact, aceste probleme formale sînt ele constitutive chiar acestei substanțe, așa după cum discursul asupra creației poetice se găsește în conținutul poemului mallarmean. *Falsificatorii de bani* sînt mai întîi romanul romanului." Claude Maron, *André Gide par lui-même*, Paris, Seuil, 1967, p. 147.

abyme"[2], *Falsificatorii de bani* a interesat marales din acest punct de vedere. Precursorul Gide s-a bucurat de o lungă și pînă la urmă obositoare descendență, culminînd cu Noii Romancieri.

Dincolo de aceste trimiteri directe, titlul acoperă o extraordinară diversitate metaforică. Robert de Passavant și literatura [illegible] proastă (*Bara fixă*), Bernard bastardul și bastardul Laurei, ce se va naște, căsnicile soților Molinier, Profitendieu, Douviers, La Pérsouse, iubirea lui Edouard pentru Laura, a Laurei pentru Vincent, a lui Vincent pentru Lilian, a lui Robert de Passavant pentru Olivier, a lui Bernard pentru Laura și pentru Sarah, existențele tuturor, raporturile umane în evasi-totalitatea lor, limbajul, gîndirea, comportarea, numele personajelor (Profitendieu, Passavant etc.), pînă și intriga gidiană cu neverosimilele ei coincidențe, acestea toate la un loc și altele încă sînt agenți sau moduri de *falsificare a banilor*. Agenți sau moduri de producere a ceea ce nu e autentic, reală monedă de schimb.

Rămîne ceva în afara acestei exorbitante multiplicări de masă monetară falsă? Rămîne personaj, sentiment, raport, act neatins de germenele imitației lipsite de valoare? Întrebarea trebuie să ne-o punem fiindcă falsul nu există decît pentru că există originalul. Vom căuta răspunsul în fiecare element, în fiecare cută a romanului gidian și în funcție de răspuns vom măsura trăinicia structurii ideologice ce submerge un ansamblu compus din părți atît de diverse.

Cu această introducere ne întoarcem la fragmentul liminar.

Așadar, ridicînd „o placă grea de onix", Bernard descoperă un teanc de scrisori vechi de dragoste adresate mamei sale (o rătăcire de tinerețe), de unde află că e bastard, secret riguros păstrat de părinți și totodată teribilă minciună pe care stă clădită

Procedeu heraldic care constă în plasarea în mijlocul blazonului a unei imagini miniaturizate a blazonului însuși. Prin analogie, în opera literară „orice enclavă care întreține o relație de similitudine cu opera care o conține." – Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 18

întreaga lor existență în comun. Romanul începe *in medias res*, cu această descoperire.

„Parcă se aud pași pe coridor..." *Parcă?!* Lui Bernard *i se pare* că se aud pași pe coridor și în același timp *își spune* că i se pare că se aud... Ne oprim pentru moment la aceste două aspecte.

În mod obișnuit ceea ce pare creează îndoieli asupra ide[illegible]ficării corecte a *esenței* („ce este") fără a pune sub semnul într[illegible] *se aud* dubiul atacă din capul locului *aparența* (percepția), ceea ce, firește, elimină complet chestiunea existenței ca atare a *esenței* („lucrul perceput"). În consecință, cuvîntul nu exprimă nici ce pare, nici ce este. Putem atunci presupune că, sub emoția momentului, Bernard se aștepta dintr-o clipă în alta să fie surprins? „Parcă se aud pași" să exprime nimic altceva decît *nălucirea* celui ce *se teme*? Sîntem, însă, insistent informați că nici un membru al familiei nu are cum să fie acasă în cursul după-amiezii. Sînt toți plecați, iar Bernard își repetă că tatăl și fratele mai mare nu [illegible] cum să se întoarcă înainte de șase. Bernard nu se teme de eventualitatea unei vizite inoportune. Cuvîntul său nu exprimă nici ce pare, nici ce este și nici o incontrolabilă reacție subiectivă fără obiect. Cuvîntul său nu exprimă nimic. E o realitate goală.

[illegible]

Falsul creează fals. Spunîndu-și „parcă se aud pași pe coridor", Bernard intră într-un discurs străin de sine, într-o altă realitate și își atribuie un rol. El intră într-o *aventură*, într-un *roman de aventuri*. Descoperirea scrisorilor se potrivește de minune cu așteptarea din sufletul său. Scenariul aventurii ar presupune [illegible] momente dramatice (cineva care vine, tensiunea care crește, o rezolvare spectaculoasă), precum și consacrarea unui *erou*, el însuși. Cuvintele sale și rolul sînt *de împrumut*. Bernard nu mai este Bernard, ci de pe acum eroul: bastardul revoltat rupînd-o cu minciuna propriului să trecut, cu minciuna trecutului fami[illegible] Minciuna. Timpul unei noi vieți, adevărate, purificate, a și venit, își spune Bernard. Dar a venit printr-o nouă minciună: *Parcă se aud pași pe coridor*.

Bernard se adresează sieși. Dar [illegible]

[illegible] ...nard) în pielea altui personaj (eroul [illegible] ...alță capul și își încordă auzul. "

[illegible] ...etc." Toți sînt risipiți, fiecare fiind [illegible] ...cot diene. *Burgheze* (Cuvîntul era [illegible] ...multă vreme o înjurătură în mediul [illegible]

[illegible] Profitendieu, nemaifiind un Profitendieu, poate fi orice!

[illegible]

nu este nici naratorul [illegible] lung al celorlalte falsu [illegible] - și o nouă și neaștep [illegible]

[illegible] de vreme ce Bernard se ocupă [illegible] mobile, citește scrisori). Dar aparține o [illegible] chiar naratorului [illegible] , care *nu învață*, ci *tocește*

„Familia îi respectă singurătatea", aflăm imediat după ce am aflat cum tocește Bernard. Ne aflăm în cu totul alt discurs, grav, plin de importanță, reverențios față de reguli, înțepenit într-o eleganță uscată - un discurs găunos. În povestire s-a interferat o nouă voce, a familiei. Cît de *fals* sună ea în scorțoșenia ei complet [illegible] atenție, vocea care spune „Familia îi respectă singurătatea" nu aparține totuși *cu adevărat* nici măcar familiei Profitendieu, ci tuturor familiilor care ar putea spune la fel, exprimînd fiecare la fel de puțin pe cît exprimă oricare alta.

De căldură, o picătură de sudoare „i se prelinse de-a lungul nasului și căzu pe scrisoarea ce-o ținea în mînă: – Seamănă cu o lacrimă, gîndi el. Dar mai bine să asuzi decît să plîngi." Un nou fals – picătura de sudoare semănînd a lacrimă ce cade pe o scrisoare. O nouă situație falsă, de împrumut. Bernard pare să intre într-un nou rol de eroa al romanelor sentimentale (plîngînd aplecat peste o emoționantă scrisoare). Noul rol durează cît durează căderea picăturii-lacrimă. Revine Bernard *la sine* după această comedie? Nu. E iarăși în pielea eroului din romanul de aventuri („Dar mai bine să asuzi decît să plîngi", bravă el).

Cine să fie tatăl? Identitatea lui fundamentează identitatea lui Bernard. Profitendieu fiind un nume de împrumut, o identitate de împrumut (un fals), acum se va deconspira numele *adevărat*, identitatea *reală*. „Ce înseamnă această inițială? Un V care poate să fie la fel de bine un N.

A-și regăsi numele echivalează pentru Bernard cu a-și da o determinare stînjenitoare. După ce tocmai și-a cîștigat „libertatea", are în față spectrul unui tată real, prim obstacol în calea realizării visului de a fi *cine* dorește. Cînd ești copil din flori poți fi urmașul unui prinț sau al „unui mîrlan oarecare". De aceea, potrivit unui raționament pe cît de simplu, pe atît de fals, preferabil e să refuzi adevărul: tatăl (originalul) induce fiului ideea apăsătoare de asemănare (copie). Or, Bernard se vrea liber, „el însuși", adică... *o copie* după un erou din romanele de aventuri.

„Pendula sună de patru ori." Solemnă, povestirea își a

„*Vreau să-l împământ cu calmul meu. Căci mai ales în
ritualele extraordinare mă simt eu în largul meu.*" (s. n.)

Cu aceste fraze, Bernard s-a metamorfozat cu t
, exhibiționist, snob, care crede că i
s-ar potrivi de minune.

(*conștiință*). Personajul lui Gide
printre celelalte perso-
în intimitatea gîndului
orale sau scrise (marea

Personajul lui Gide ne va fi ghid pentru radiografierea perso-
nalului dialogic. Am considerat nimerit să ne oprim asupra
Falsificatorilor de bani, nu fiindcă acest roman ar rezista pînă la
capăt probei celor mai mari exigențe estetice. Recitit astăzi, după
lectura entuziastă de ieri, această operă nu-și poate ascunde
imperfecțiunile, mai cu seamă în a doua sa jumătate. Cu toate
acestea, *Falsificatorii* reprezintă un reper major de criză a eu
într-o cultură (cea franceză) în care timp de sute de ani eu
biectul) a trecut prin consolidări majore.

De la Descartes pînă către sfîrșitul secolului al XIX-lea, su
biectul a cunoscut în cultura franceză cîteva redefiniri, el
rămînînd totuși de la o definiție la alta o realitate coerentă. Există
pe acest parcurs o singură mare excepție – Jean-Jacques Rousseau,
egal în cutezanța de a străpunge iluzia coerenței Eului cu
Nietzsche, Freud, Heidegger sau Levinas, care timp de un veac
(1870-1970) au ruinat mitul unității sufletului.

Într-un mediu saturat de imagines Eului p
un, substantial,
definit prin consistență și coerență gîndiru, prin apartenența la
un grup sau o clasă socială, prin convingeri și pasiuni, prin
tificarea cu propriul destin, unic și individual, într-un astfel de
mediu Gide pune Eul sub semnul întrebării. Nu e singurul între
începutului de veac, nici măcar în Franța (fusese Jarry
în teatru, era Proust în roman) și cu atît mai puțin în literatura
europeană. Acuitatea și claritatea interogației gidiene, ca și poziția
sa inconfundabilă într-un mediu cultural dominat de muto-
logia subiectului, un tar îl recomandă ca pe unul dintre autorii

Pus în fața secretului de familie, acum revelat, Bernard des-
coperă că e altcineva. Cine anume? Eliberat de o identitate falsă,
stă în puterea lui să-și dea una convenabilă. Decide să fie un om
liber pornit în calea marii aventuri. *Aventura* înseamnă ceea ce

vine spre, ce ajunge la, ce se apropie cu pași repezi. Once întâlnire [illegible] pură *deschidere*. Spațiul său va lua forma împrejurării. Această *disponibilitate* exprimă un raport dezechilibrat între Eul dis [illegible] sunt va juca întotdeauna rolul activ.

Bernard pleacă în căutarea prietenului său Olivier, trece prin parcul Luxembourg și îl zărește într-un grup numeros de liceeni:

> „Fiecare dintre acești tineri, de îndată ce ajungea în fața celorlalți, intra în pielea unui personaj ticluit și își pierdea aproape cu desăvârșire naturalețea."

Pătrundem într-o comunitate falsificată de faptul însuși a existenței-împreună. *E o lume teatralizată într-un mod fund* [illegible]. Personajul trialogic intră în situația teatrală cu întreaga sa ființă mutată la vedere; teatralizat, personajul trialogic nu mai are scăpare, sub privirea publică ființa sa erotică își pierde masca și se lasă în mod penibil contemplată.

Liceenii lui Gide se comportă ca simpli actori purtători de mască, mimi ai unor roluri străine. Personalitatea fiecărui e [illegible] păzit de orice intruziune inoportună) și *ceea-ce-există-pentru-ceilalți* [illegible] prin intermediul căruia personajul se străduiește să comunice).

> „Olivier nu-și văzându-l pe Bernard că se apropie și, părăsind deodată cu brusc o tânără cu care stătea de vorbă, plecă într-altă parte. Bernard era prietenul lui cel mai intim și de aceea Olivier avea grijă să nu lase impresia că l-ar căuta cu tot dinadinsul; uneori se prefăcea chiar că nu-l vede

> Înainte de a ajunge lângă ei, Bernard trebui să înfrunte mai multe grupuri și, cum el însuși se prefăcea că nu-l caută pe Olivier, zăbovea din loc în loc."

Aceste personaje duc o viață deghizată, și nu există aici un semn care să indice că situația în care au intrat le-ar pune în pr[illegible], de ceea ce se străduiesc să ascundă atît de bine. Aceștia pe rînd, prefăcut participativi, „teoriți", considerații „personale" expuse de unul sau de altul cît mai „interesant" posibil, dar gîndul fiecăruia se plasează doar superficial sau deloc la ceea ce se spune. E o lume a falsificatorilor de bani, iar moneda cea mai falsificată dintre toate e chiar persoana protagoniștilor.

> „Bernard nu-l mai asculta pe cel ce vorbea; socotea că e necuviincios să plece de lângă ei prea repede, dar trăgea cu urechea la alții care se certau în spatele lui și cărora li se alăturase Olivier, după ce o părăsise pe tânăra cu care discuta; unul dintre aceștia, așezat pe o bancă, citea *L'Action française*."

Întrezărirea amorului în teritoriul ascuns al personajului se [illegible] fie prin discursul indirect liber, fie printr-un detaliu semnificativ strecurat ulterior în textul romanesc, fie prin documente cu caracter confesiv folosite din plin de Gide în *Falsificatorii*: jurnal. [illegible]

Comedia comunicării simulate se repetă cu fiecare nou episod. În fragmentul de început am putut vedea cum Bernard dialogînd cu sine însuși, intră într-o falsă comunicare, acum [illegible] personajul se regăsește printre alte personaje.

Apropiindu-se de Olivier, după lungi ocoluri menite să deruteze ochiul străin și să satisfacă totodată amorul-propriu, Bernard „îl trage câțiva pași mai încolo" și se adresează grav-conspirativ:

„Răspunde-mi repede; sînt grăbit. E adevărat ce mi-ai spus, că nu dormi la același etaj cu părinții tăi?"

Olivier este luat pe nepregătite. Da, are intrare separată, dar doarme cu Georges, fratele mai mic, își poate primi prietenul pentru o noapte, dar doar după ora 11 noaptea, după ce mama va fi venit să le spună noapte bună. Întrebarea dacă îl poate primi la el pe Bernard pentru o noapte îl tulbură:

„Olivier deveni foarte palid. Era atît de emoți[illegible] nici nu se putea uita la Bernard."

Aici dialogul avansează pe două căi ce nu se intersectează și, pentru puțin timp, cititorul rămîne nedumerit. Paloarea și emoția lui Olivier nu sunt datorate, cum s-ar crede, faptului că înțelege că prietenul său se află în față unei decizii majore (fugise de acasă fără intenția de a se mai întoarce). Bernard încă nu-i comunicase ce avea de gînd; o va face abia cînd se vor revedea seara tîrziu. Încetul cu încetul, povestirea dă de înțeles ce anume îl tulburase pe Olivier – crezuse că Bernard îi ceruse găzduire pentru a petrece o noapte clandestină împreună. Felul ambiguu în care își îmbrățișează amicul în somn, geloxia față de relația, [illegible] simțea atrai), săptămînile rușinoase ale escapadei cu Robert de Passavant, conviețuirea cu Edouard ne vor lămuri deplin.

Cert este că dialogul nu pare menit să clarifice și să comunice, să pună împreună două spirite în limitele aceluiași orizont de conștiință. Dialogul *induce în eroare, separă și ține la distanță*.

Absorbit de ceea ce crezuse, dintr-o neînțelegere, că va fi întîlnirea cu Bernard, Olivier găsește totuși puterea să stea de vorbă cu Lucien Bercail, „pe care ceilalți nu prea îl băgau de seamă". Falsificator de bani, Olivier își aduce contribuția la comedia generală ce se joacă superficial și înșelător peste tot în jurul lui: stă de vorbă cu un coleg ignorat pentru că nu dorește

[illegible] la prietenul său, intervine aiurea în discuția cu Bercail și exprimă, pentru a găsi o încheiere, o cordialitate și un entuziasm de comandă.

[illegible] canismele falsificării aplicat pe o materie generoasă – burghezii la stadiul de adulți.

Domnii Albéric (!) Profitendieu și Oscar Molinier se îndreaptă împreună spre casă după încheierea zilei de lucru la Palatul [illegible] din amănunte, nuci drame, prejudecăți, tabieturi, duplicitate, un monument al inautenticului. Profitendieu e înalt, încă suplu la vîrsta lui, cu o situație materială bună (prin căsătorie) și afectează o durere la ficat („cam sensibil"). Molinier e scund, gras, mai în vîrstă și pe o treaptă ierarhică mai înaltă, astfel încît [illegible] datora respect". Cu gîndul la baia de acasă (pe stomacul [illegible] că e mai prudent, „la urma urmelor poate că nu [illegible] it despre o prejudecată; dar prejudecățile sînt puonii [illegible], Profitendieu ar grăbi pasul, dar nu-și poate îngădui să-și lase în urmă superiorul, pe care îl disprețuiește:

„Molinier n-avea alt venit decît salariul său de președinte de cameră, salariu derizoriu și disproporționat de mic în comparație cu înalta situație pe care o deținea cu o mare demnitate, destinată să-i mascheze mediocritatea."

Cei doi oameni ai legii cad la înțelegere (cu precauțiile necesare, firește) cum trebuie să fie dirijată cercetarea penală în cazul cîtorva minori din familii bune impl[illegible] tituție. Societatea se cuvine să fie apărată de loviturile oarbe ale Justiției.

Tranzacția dintre Molinier și Profitendieu pregătește falsificarea actului de justiție („în legătură cu afacerea despre care

ducutau avea să se mai gîndească și promitea ca, în orice caz, să nu facă nimic fără să-l încunoștiințeze pe Mounier"). False sînt însă toate: respectul unuia pentru celălalt (mascînd disprețul), ideea amîndorura despre tinerii de paisprezece ani („ne gîndeam [illegible] despre proprii lor copii („slavă Domnului, n-aveau instincte rele, se păzeau ei singuri de relațiile periculoase și de lecturile pro- [illegible] re se vor constitui într-o imensă [illegible] gid edificiu al minciunii. Respectabilitatea, valorile morale clamate sentențios de cei doi, familiile lor, copiii mai ales, fiecare pe rînd va fi pus sub semnul întrebării, fiindcă fiecare stă sub semnul minciunii. S-ar putea crede că minciuna, o dată denunțată, va lăsa locul în mod firesc, de la sine, adevărului. Criza declanșată de izbucnirea inoportună a adevărului se va consuma rapid și va fi rezolvată printr-o reacomodare: personajul reintră în țesătura rigidă a societății, imens mecanism de producere a banilor falși. Inautenticul, sub alt chip, recucerește terenul pentru o clipă pierdut.

Ajuns acasă, dl. Profitendieu se întîlnește pe rînd cu Antoine, servitorul, cu Cécile, fiica sa, cu micuțul Caloub, cu soția sa, cu toată familia (scenă distinctă) și cu Charles, fiul cel mare, magistrat; tot atîtea *dialoguri* prilejuite într-un fel sau altul de scandalul stîrnit de scrisoarea lui Bernard („încetez de a vă mai considera tată").

Servitorul, deja informat despre cum stau lucrurile, pîndește cu sadică bucurie reacțiile stăpînului lovit de vestea plecării [illegible] tend[illegible]

„– Cum adică! înainte de...

Își regăsi imediat stăpînirea de sine: nu voia să pară mirat în fața unui om inferior; sentimentul superiorității sale nu-i părăsea niciodată. Termină pe un ton foarte calm, într-adevăr magistral:

Foarte bine!"

Suferința provocată de lectura scrisorii („semnez cu ridicolul dumneavoastră nume, pe care aș vrea să vi-l pot restitui și sînt [illegible] de altminteri, nu poate fi îndurată de tatăl lovit de rîndurile [illegible] deplina siguranță a intimității sale s-ar putea exprima liber. Dar, [illegible] să se manifeste altfel decît simt, nici de data aceasta Profitendieu nu nimerește limbajul simplu (emoțional, corporal) al durerii („simțea o mică înțepătură în partea dreaptă, sub coaste, nici o [illegible] Vichy?"). Incapabil să trăiască tristețea, trăiește în schimb o imaginară, mic burgeză, durere de ficat („la el oboseala se răstrîngea asupra ficatului").

[illegible] barcarolă". Ce aude îi face rău, de mult ar fi pus capăt zdrăn[illegible] cedează („dac-ai fi drăguță să nu mai cînți la pian"), dar nici acum, chinuit – cum i se pare – de colice hepatice, nu poate rezista prefăcătoriei, a doua, și singura, sa natură:

„Era foarte drăguț ce cîntai mai înainte. Ce era? [illegible] care știe că el nu se pricepe deloc la muzică și confundă *Vino, Poupoule* cu marșul din *Tannhäuser* (cel puțin așa pretinde ea), nici nu are intenția să-i răspundă."

[illegible] Profitendieu a sunat ora adevărului (de n-ar face soția sa o scenă de față cu copiii). Iată cum sună adevărul gol-goluț.

Hai, ședeți, copii. Mă simt stînjenit cînd vă văd stînd în picioare, în fața mea, ca la un examen. O să vă spun un

ar fi foarte trist... Bernard ne-a părăsit şi n-o să-l mai vedem. O vreme. Trebuie să vă aduc la cunoştinţă astăzi ceea ce v-am ascuns la început, din dorinţa ca voi să-l iubiţi pe Bernard ca pe un frate căci eu şi mama voastră îl iubim ca pe propriul nostru copil. Dar nu e copilul nostru... şi un unchi de-a lui, un frate de-al mamei lui adevărate care ni l-a încredinţat înainte de a muri... a venit în seara asta şi l-a luat."

Adevărul se răsuceşte delicat, delicat spre Minciună. Falsificatoru de bani!

Copiii se retrag şi soţii stau faţă în faţă. Suferinţa lor e comună. Scena ar urma să se încheie cu un lamento la unison.

Logica [illegible] şi mama lui Bernard par că trec prin aceeaşi stare.

„Printre hohote, Penitenciar o aude şuşotind:
– Oh! cît eşti de crud... Oh! l-ai alungat..."

Acuzaţia, evident nedreaptă, îl împinge pe fiecare pe calea sa. Dialogul [illegible] (în contrumire să nu [illegible] se spună se vorbeşte oare până a se [illegible] despre [illegible] dialogului?), îi învrăjbeşte cu totul.

Cum adică să-l fi alungat el? Îi oferă scrisoarea şi, în timp ce ea o citeşte, lui i-a dispărut ca prin farmec suferinţa. I-a luat locul o cunoştinţă de simulură.

Altă nedreptate: „– Oh! de ce i-ai vorbit despre asta... N-ar fi trebuit să-i spui..."

Acelaşi [illegible] să spună? Unul dintre [illegible] reproşuri absurde „Printre [illegible] mod nedesluşit că gîndurile lor o iau pe căi diferite". Dacă aşa stau lucrurile, atunci ar fi momentul [illegible] ceea ce [illegible] „– Iartă-mă, spuse el"). Se ridică, îi aşază o mînă pe umăr

şi-l apasă uşor cu greutatea lui. Totul – adulterul, el în picioare, [illegible] împăcarea, scrisoarea [illegible] totul o împinge pe „împinge la cărţi". Ea spune că va [illegible] una din acele [illegible] exasperabile [illegible] bun") complet [illegible] general care [illegible] [illegible] nu se poate naşte [illegible] bun". Şase [illegible], ar [illegible] cuvîntul [illegible] să greşesc ce ar putea auzi din gura lui [illegible] şi de aceea hohotele de [illegible] [illegible] în [illegible] după un [illegible] [illegible] trăieşte cu sentimentul că soţia sa nu s-a căit decît superficial pentru [illegible] faptul [illegible] de [illegible] [illegible] are [illegible] să [illegible] [illegible] bîrfă de durere.

„Ce spuse printre lacrimi? Se lasă în jos pînă la buzele ei. Aude:

Vezi, vezi... Ah! De ce m-ai iertat? Ah! N-ar fi trebuit să mă ierţi la una!"

Iată, din nou, pentru o secundă care era adevărul. În exact partea opusă unde fusese că tot. Au [illegible] de [illegible]

„Aproape că-l obligat să-i gîlcească vorbele. Apoi ea tace. Nici nu poate spune mai mult. Cum să-i fi spus că se simţea întinată în virtutea pe care el o preunde, că se sufoca, şi că acum nu află greşeala o regretă, ca mai cu seamă [illegible] [illegible] se [illegible]

– Sărmana mea prietenă, spuse pe un ton demn şi sever [illegible] mi se pare că în seara asta [illegible] [illegible] [illegible]

În fine, ultimul venit să-i prezinte tatălui compasiunea lu
[illegible] Dacă [illegible] pe
[illegible] Dumnezeu [illegible] pe
[illegible] Dar [illegible] fiul nu mai au nimic să-și spună."

Cînd un adolescent se vrea altceva decît e, [illegible] pe
[illegible] Dar [illegible] Eu îmi dau seama că [illegible]
gustăm, atunci se cuvine să examinăm cu mai multă atenție [illegible]
[illegible] dialog.

[illegible] prin mulțimea de pe peron pe Olivier, [illegible]
[illegible] pe [illegible]. Se zăre

„dar o cruzătă incapacitate de a-și evalua prețuri [illegible]
[illegible] fiecare în inima și mintea celuilalt le era compu
[illegible] pe [illegible] care [illegible], nefiind
că numai el e emoționat, preocupat doar de propria-i bu

cure și parcă știind că o tezaurizează tot de unul, amîndoi se străduiau să și-o ascundă."

Dialogul nu se reduce niciodată, în realitate, la un schimb [illegible] de mesaje (verbale, scrise, corporale, mentale) între mai mulți subiecți.

În cel privește pe subiectul aflat în dialog, în mod obligatoriu [illegible] mai: persoanele întîi și a doua (singular sau plural), cu toate combinațiile posibile: Eu (Noi) – Tu (Voi).

Vom lua în considerare forma elementară a dialogului, Eu-Tu.

Niciodată mesajul, de orice natură ar fi el, dintre cei [illegible] subiecți nu urmează cărei nemijlocită, dinspre unul spre celălalt.

Pentru ca dialogul să aibă loc, este obligatoriu ca perechea [illegible] Eu-Tu să [illegible] pe [illegible] pe [illegible] dialogul-în-act.

În forma cea mai simplă cu putință, orice dialog real se desfășoară prin întrepătrunderea mai mult sau mai puțin instantanee a cuplului exterior Eu-Tu și cîte un cuplu lăuntric Eu-Tu existînd în fiecare dintre cei doi parteneri. Mesajul parcurge neîncetat o cale dublu-reciprocă, intermediată de imaginea Tu-ului interior. Acest Tu lăuntric, imagine compusă de mine despre tine, pămînteană aproximînd ceea ce știu, intuiesc, observ, deduc despre tine – acest *Tu reprezintă instanța determinantă într-un dialog.*

Așa cum Tu-ul lăuntric diferă fatalmente de Tu-ul exterior, așa fel Eu-l interior nu se suprapune peste Eu-l exterior. Imaginea mea despre mine-în-situația-dată (Eu-l interior) se metamorfozează mereu în funcție de acel Tu fantomatic, i se supune sau i se opune, caută să-i facă pe plac sau să-l bruschez, i se prezintă într-o lumină sau alta, se deghizează în o mie de feluri, se descoperă, îl derutează sau i se oferă

Ceea ce se vede dintr-un dialog nu e decît rezultatul în continuă schimbare a două dialoguri lăuntrice. Cu cît mai îndepărtată este imaginea Tu-ului interior de Tu-ul exterior cu atît mai mari sînt șansele neînțelegerii.

Olivier se teme ca nu cumva să-l inoportuneze și să-l plic[illegible] Edouard [illegible] lectual să nu-l îndepărteze pe Olivier. Între Olivier și Edouard stau Edouard din mintea lui Olivier și Olivier din mintea lui Edouard.

„Așa se face că Olivier, departe de a-l ajuta pe Edouard să-și arate bucuria, spunîndu-i cu cîtă înfrigurare a venit în întîmpinarea lui, crezu de cuviință să vorbească de un drum oarecare pe care-l avusese de făcut prin cartierul gării, chiar în dimineața aceea, de parcă s-ar fi scuzat că a venit. Scrupulos pînă la exces, se străduia să se convingă [illegible] Edouard [illegible] tună. Mai adineaori, cînd spusese minciuna aceea, roșise. Edouard remarcă acest lucru și cum, la început, îl luase pe Olivier de braț și-l strînsese cu nespusă căldură, crezu, tot din scrupul, că acest gest îl făcuse să roșească.

La început spusese:

– Am încercat să mă conving că n-o să fii aici, dar de fapt eram sigur că vei veni.

Putea crede că Olivier vede în această frază o dovadă de îngîmfare. Și auzindu-l cum îi răspunde pe un ton nepăsători – „Tocmai aveam de făcut un drum prin cartierul gării", dădu drumul brațului lui Olivier, iar exaltarea lui se risipi imediat. Ar fi vrut să-l întrebe pe Olivier dacă a înțeles că acea carte poștală adresată părinților lui era scrisă de fapt pentru el, dar cînd să-i pună întrebarea nu mai avu curajul. Olivier, temîndu-se că îl plictisește pe Edouard, sau că va fi judecat greșit dacă va vorbi despre sine, tăc[illegible] Se uită la Edouard și se miră văzînd că buzele parcă îi tremurau, apoi imediat piecă privirea. Edouard dorea acea [illegible] socoti prea bătrîn."

[illegible] egerea profundă dintre doi subiecți, atunci cînd există toate motivele înțelegerii, nu e posibilă decît într-o structură dialogală? Și doar într-o structură dialogală e posibil acest masiv transfer de subiectivitate *dinspre Tu spre Eu*.

Criza dialogului, una din marile teme gidiene, reprezintă un [illegible] prilej de ex-punere a organizării sale intime.

[illegible]

[illegible] proprie și a creat în jurul lor tot atîtea constelații care, adunate, nu formează [illegible] a raporturilor omenești în care el se trăiește precum un orb..." (*Introduction* [illegible] p. XXXIV.) Reproșul lui M. Nadeau este injust, deși se bazează pe o observație [illegible] Ceea ce M. Nadeau regretă este romanul clasic construit cu [illegible]

„Mi se pare chiar că dacă eu n-ar fi lângă mine ca să mă pot preciza, personalitatea mea s-ar destrăma în contururi foarte vag., nu mă adun și nu mă definesc decît alături de ea. (...) eu sînt cel ce se modelează după ea; (..) printr-o stranie încrucișare a influențelor răuri, ființele noastre se deformau reciproc. Involuntar, inconștient, două ființe ce se iubesc se modelează reciproc, fiecare se străduiește să semene cu acel idol pe care-l contemplă în ființa celuilalt... Oricine iubește cu adevărat renunță la sinceritate."

Dialogul se introduce într-un paradox nu numai străin de filozofia Subiectului unitar (monologic), dar, de fapt, profund absurd pentru cei ce împărtășesc această filozofie. „Definiția" mea despre mine este o imposibilitate",

[redacted]

Să văd, cu *pielea ta* pipăi, cu *sufletul tău* mă bucur sau mă întristez, vorbesc prin *gura ta*, mă mișc prin *corpul tău* trăiesc *prin tine*. Din nou, din jurnalul lui Edouard:

„Nimic nu poate fi mai deosebit de mine, decît eu însumi. Numai în solitudine îmi apare uneori substratul și realizez o anume comunitate fundamentală, dar atunci mi se pare că viața își încetinește cursul, că se oprește, ar fi pur și simplu încetez să mai fiu. Inima nu-mi bate decît din simpatie; nu trăiesc decît prin altul; prin procură, aș putea spune, prin rogodnă, și mi-aș pierde mi[illegible]ens decît atunci cînd scap de mine însumi spre a deveni indiferent cine."

S-ar părea că numai iubirea reușește această performanță[1]

[redacted]

ciună, indiferent de natura afectelor care colorează relația fundamentală numită dialog (dispreț, indiferență, ură...). Tu mă orientezi și mă definești chiar și în aceste situații, deși într-un fel mai complicat, dar tot atît de previzibil.

) În ceața afecțiunii ce ți-o port, mi-am confirmat de cîteva zile că noi doi nu ne putem înțelege și că ... (ezită o cl.pă, căutîndu-și cuvintele) stînd prea mult timp în preaj- ma mea ai putea ajunge într-un impas

Pînă ce Edouard nu apucă să vorbească, Bernard ghicise a fel, dar e cert că Edouard n-ar fi putut spune ceva mai potrivit pentru a-l face pe Bernard să-și schimbe părerea. Iritat de instinctul contrasaceru, acesta protestă."

Sub acuzația prezentă, continuă, a Tu-ului lăuntric, Subiectul devine un spațiu disponibil, un *rezervor* de posibilități. Nu eu nu știu cine sînt, fiindcă pot fi, sub influența ta, orice „S-ar putea să fi avut nedeauna nevoie de a tu, care pentru mine să aibă rolul de revelator!" (Jurnalul lui Edouard)

Au rămas în suspensie două chestiuni, atît de strîns legate între ele, încît putem vorbi, de fapt, despre una și aceeași problemă. Ipostazierea și sinceritatea.

Este interesant de urmărit discursul critic atunci cînd are ca obiect personajul dialogic sau trialogic. De regulă, mai devreme sau mai tîrziu se produce o interferență a gîndirii monologice, astfel încît comentatorul pierde din vedere obiectul comentat și vorbește despre altceva, ca în cazul lui Claude Martin despre Gide „El pare să fi descoperit că, dincolo de narcisismul diurnal, persoana își poate regăsi sentimentul unității prin faptul de a fi iubită." (op. cit. p. 154)

[1] Gabriel Marcel „Rămîn convins că cu cît o ființă este din punct de vedere spiritual mai aproape de mine (cu cît este mai puțin un obiect pentru mine), cu atît mai puțin voi fi tentat să o obiectivez. Același lucru se întîmplă cu mine, în măsura în care întreținem o legătură spirituală cu mine însumi; abia în cazul în care această legătură se întrerupe, eu devin «un străin» pentru mine. Existența unuia ar fi deci legată de imposibilitatea unei cunoașteri integrale de sine." *Jurnal metafizic*, Traducere de Dana Șefănescu, Timișoara, Editura „Amarcord" 1995, p. 328.)

Falsificarea – potrivit romanului – nu este doar o realitate grosolană, ușor de recunoscut. Passavant, campionul falsurilor, menciona austerității protestante și alții, și altele ne stau din belșug la îndemînă. Există, însă, dincolo de aceste forme *evidente* ale falsificării, forme infinit insidioase. Iar dialogul se află între ele! Ce este acest transfer de subiectivitate al personajului dialogic dacă nu o falsificare? Și ce mai poate fi sinceritatea, în cazul personajului dialogic, de vreme ce existența lui e una *prin procură*? Raționamentul ne conduce la un impas. Sesizăm o diferență între Passavant și Edouard, firește, dar deficitul de *substanță* se regăsește la amîndoi. Ca și o funciară, comună, frivolitate. Căci, după ce păruse că găsise o mult dorită împlinire alături de Olivier, Edouard va merge în vizită la familia Profitendieu. Parte din jurnalul lui Edouard, cuvintele care încheie romanul strecoară un echivoc îndeajuns de limpede: „Sînt foarte curios să-l cunosc pe (micuțul) Caloub.".

Sinceritatea presupune un acord între starea Subiectului și expresia lui. Dar cînd starea Subiectului e una de împrumut și cînd expresia e orientată în funcție de receptor, acordul nu poate fi decît rezultatul falsificat al două falsuri. Și, la urma urmei, în lipsa unui reper indubitabil, nu cumva însăși noțiunea de fals ca pierde semnificația?

Gide a reflectat o viață asupra sincerității și nu pare să fi ajuns la o concluzie, de vreme ce luga de existența falsificată și evanescentă [illegible] o contradicție fără ieșire. Mărturie stă, însă, reflecția lui Edouard, care, astfel, spulberă rațiunea autor [illegible]

> „Cît de iritantă e problema aceasta a sincerității! *Sinceritate!* Cînd vorbesc despre ea, mă gîndesc la sinceritatea ei. Dacă mă privesc pe mine, nu mai înțeleg ce înseamnă acest cuvînt. Eu nu sînt niciodată ceea ce cred că sînt – și mă schimb neîncetat, în așa fel încît de multe ori, dacă n-aș fi de față pentru a face legătura între ele, funcția mea de dimineață n-ar mai recunoaște-o pe cea de seară." *(subl. ant.)*

Sinceritatea și existența-în-dialog fac parte din două universuri distincte. Poți căuta să fi sincer cînd încă mai crezi în soliditatea, coeziunea și identitatea ta ca Subiect. Cînd, însă, ai început să înțelegi că acestea toate sînt iluzii, că sub o aparență se ascunde altă aparență (și nu o esență), atunci nevoia de sinceritate dusă [illegible] în plus.

EROUL ÎN ROMANUL POLIFONIC (MIHAIL BAHTIN)

Dialogicul constituie, în teoria literară, marea temă de reflecție a lui M. Bahtin. Conceptul acoperă în viziunea poeticianului [illegible] a două voci, discursuri, conștiințe este creatoare de polifonie, deci de dialog. Extensia conceptului îi îngăduie lui Bahtin să regăsească structuri dialogale în toate genurile, în lirică inclusiv.

Punctul nostru de vedere se restrînge la universul personajului și examinează relațiile *dintre personaje* într-un mod nu doar mai limitat, dar și mai apropiat de înțelesul propriu al dialogului: schimb de mesaj între două sau mai multe personaje prinse în tiparul fundamental Eu-Tu și capabile să stabilească între ele o relație de intimă întrepătrundere a conștiințelor.

Problemele poeticii lui Dostoievski (operă publicată în 1929)[6] cercetează dialogicul funcțiar al creației lui Dostoievski în trei zone, a relației personaj-autor, a ideii și a construcției romanului.

Problemei personajului îi este rezervat un capitol aparte, *Eroul și poziția autorului față de erou în opera lui Dostoievski*.

În rezumat, caracteristicile particulare ale personajului dostoievskian se exprimă prin următoarele.

Eroul nu este o sumă de trăsături „bine definite și ferme", un punct de vedere distinct asupra lumii și asupra lui

[6] *Problemele poeticii lui Dostoievski*, În românește de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1970

însuși"[7]. În mod suprinzător, Bahtin adaugă imediat, în profundă contradicție cu propria teorie și cu natura personajului analizat, „pentru Dostoievski nu este important cum apare eroul său în ochii lumii"[8]. Personajul lui Dostoievski este, dimpotrivă, *torturat* pînă în profunzimile ființei sale de cea mai neînsemnată opinie pe care Altul o formulează despre sine (sau doar ar putea-o formula). Peste cîteva decenii (în 1961, anul scrierii), Bahtin revine asupra acestui punct de vedere cu o poziție diametral opusă.

> „Nu devin conștient de mine, nu devin eu însuși decît relevîndu-mă pentru altul, prin altul și cu ajutorul altuia. Actele cele mai importante, constitutive pentru conștiința de sine, se hotărăsc în raport cu altă conștiință (cu un «tu»). Ruptura, izolarea, închiderea în sine este cauza fundamentală a pierderii de sine [...] Orice experiență interioară se dovedește a fi situată la frontieră, la întîlnirea cu celălalt, și întreaga ei esență rezidă în această întîlnire intensă. Ființa însăși a omului (exterior și interior) este o *comunicare profundă*. A fi înseamnă *a comunica*. Omul nu posedă un teritoriu interior suveran, el e în întregime și mereu pe o frontieră; privind în interiorul lui însuși, el privește *în ochii altuia* sau *prin ochii altuia*."[9] *(subl. aut.)*

Eroul dostoievskian – spune Bahtin în *Problemele...* – preia cîteva dintre atributele tradiționale ale autorului, deoarece lui revine să scoată la lumină o perspectivă nouă, diferită în chiar cuprinsul romanului, asupra realității exterioare și interioare. Luăm act de universul romanesc și prin conștiința autorului (una

[7] p. 65.

[8] p. 65.

[9] Mihail Bahtin, «*K peterabotke knigi o Dostoevskom*» (Cu privire la revizuirea cărții asupra lui Dostoievski), în *Estetika slovesnogo tvorchestva* (Estetica creației verbale), Moscova, 1979, fragment reprodus după Tzvetan Todorov, *Mihail Bahtine...*, p. 148

între altele), și prin conștiința personajelor care se afirmă pregnant, după o logică *diferită* de a autorului.

Dostoievski realizează un tip de autonomie a punctului de vedere a personajului în raport cu punctul său de vedere. Conștiințele prezente în roman sînt egale în drepturi. Altfel spus, ruptura dintre conștiința autorului și conștiința personajului ar fi creatoare de dialog. Or, ni se pare evident că acest dialog nu se poate produce în modul propriu, pentru că nu există loc și timp în cadrul universului factorial în care ele să se poată întîlni și întrepătrunde.

Dacă subordonarea eroului față de autor este o caracteristică a monologismului, relativa libertate și independență caracterizează dialogismul.

Cred că monologicul, dialogicul (sau trialogicul) personajului se pot determina luînd în considerare *raporturile interne dintre personaje*, lumea personajului ca univers în sine. Această lume și aceste raporturi traduc în registru imaginar-literar o anumită înțelegere profundă asupra omului, împărtășită mai mult sau mai puțin conștient de autor.

> „Autorul lasă eroului său ultimul cuvînt [...] Autorul nu-și făurește eroul din cuvintele altuia sau din aprecieri neutre, el nu-i construiește caracterul, tiparul, temperamentul sau în general chipul său obiectiv, ci prin experiență *cuvîntul* eroului despre sine și despre lumea sa.
>
> Eroul lui Dostoievski nu este o figură obiectuală, ci un cuvînt greu de înțeles... o *voce pură*: noi nu-l vedem, dar îl auzim."[10] *(subl. mea)*

El se autoexplică, se autodezvăluie, se mărturisește, se confesează. De aici, tehnica *Icherzählung* (narațiunea în persoana întîi). Fiecare personaj important are dreptul la propria sa expresie, ceea ce transformă romanul într-o sumă de voci întregite

[10] *Problemele...* p. 74

Eroul lui Dostoievski nu acceptă definirea sa de către altul, fiindcă astfel se vede transformat dintr-o „ființă vie în obiect mut și pasiv al unei activități de cunoaștere cu aprecieri definitive."[9] E adevărat că, așa cum observă Bahtin, eroul se revoltă în fața aprecierii celuilalt, aprecierea aceasta îl reifică, îl deposedează de ființă – dar această revoltă nu-l împiedică, *nu-l poate împiedica* pe celălalt să califice și, astfel, să producă o anumită [illegible] te. Neacceptînd să fie definit de

Eroul lui Dostoievski are sentimentul „nonfinitului lăuntric" și se simte în stare să crească parcă dinăuntru și să dovedească *nerelevarea* oricărei caracterizări de factură exteriorizantă și complinitivă."[11] Cred că lucrurile ar trebui considerate invers. Eroul percepe „nonfinitatea" lui nu pentru că ea există din capul locului și *in cruda* cal [illegible] ncelor pe care oricine i le poate acorda, mîndu-l; nu, „nonfinitatea" rezultă din lupta interioară, *retoare*, cu această definire ignorare. Dialogul cu celălalt sfîșie efectiv personalitatea eroului dostoievskian, o *scindează* pînă în profunzime, plasînd-o în contradicție cu sine în măsura în care o plasează în contradicție cu altul.

Bahtin deduce dialogicul personajului din *marele dialog al romanului* (autor-erou). Acest punct de vedere deplasează accentul de pe întîlnirea a două orizonturi de conștiință (perspectiva mea) pe împletirea a două sau mai multe voci purtătoare ale unor ideologii distincte, autonome.

Pentru Bahtin, dialogul transcende personajul, care, oricît de important ar fi pentru materializarea principiului dialogic, rămîne totuși o *parte* din structura de ansamblu a dialogului din roman (personajul e o voce între alte voci).

Pentru mine, *personajul poate fi el însuși o structură dialogată complexă, ansamblu de voci, spațiu subiectiv de confruntare întrepătrunse*

Cu cît reflectez mai mult asupra personajului dialogic, cu atît mi se înfățișează mai lipsit de [illegible]

Mă întreb care-i sînt rădăc[illegible] și nu găsesc argumentele pentru a împinge or[illegible]ncolo de modernismul timpuriu.

[illegible]

[illegible]eci naștere personajul dialogic? Este posibil ca el să fi apărut doar cînd a prins să se formeze viziunea modernă asupra psihicului uman, cu zonele lui obscure și contradictorii, așa cum sînt înclinat în acest moment să cred? Nu cumva o nouă iluzie a modernismului (postmodernismului) ne împinge să absolutizăm ceea ce ni se pare că aparține doar spiritului nostru? Ne vine greu să acceptăm faptul că raportul realmente dialogic *dintre* personaje e o descoperire *literară* atît de tîrzie (secolul al XIX-lea). Este, [illegible] rate încă din zorii literaturii, iar personajul dialogic să lipsească timp de milenii. Și este încă mai suspectă ivirea sa atît de tîrzie dacă ne gîndim că el este purtătorul unei structuri (dialogul) constitutive pentru natura umană. Deși sînt de acord întru totul cu observația unui filozof contemporan privitoare la dialog [illegible] rul[illegible], aceasta nu explică totuși imensul spațiu istoric rămas [illegible]

Pe de altă parte, literatura europeană face loc unei cantități [illegible] cum îl găsim expus în orice dicționar: „convorbire între două persoane" (personaje). Mai mult, există, după cum se știe, opere literare în întregime scrise sub formă de dialog, numite chiar așa

[illegible] Francis Jacques, *Espace logique de l'interlocution. Dialogiques II*, Paris, [illegible]

- *dialoguri*. Deținem argumente solide, irecuzabile, pentru a refuza să considerăm dialogice personajele care susți[illegible] nenumărate dialoguri literare?

Abia întrebarea din urmă ne împinge spre un teren mai ferm, [illegible] cel monologic și în general nici un fel de alt personaj antropomorf, ci de-a dreptul lumea necuvîntătoarelor, ceea ce e [illegible]dent absurd.

Riscul major pe care-l întrevăd și-l mărturisesc cu sinceritate, este că s-ar putea să mă fi oprit asupra unei definiții restrictive, astfel încît să rețin din categoria descrisă doar o anume variantă, modernă.

Voi reexamina, de aceea, în rîndurile de mai jos, fundamentele tezei mele.

Dacă în paginile analitice am ajuns, condus de opera lui Gide, la un anumit model al personajului dialogic, acum pun tot ce am obținut între paranteze, pentru a apuca drumul invers, dinspre ce poate oferi reflecția pur speculativă către ce poate oferi literatura.

Această schimbare de metodă poate trece drept un joc intelectual. Însă nu e. Întrebările de mai sus nu s-au vrut simple exerciții retorice, ci expresia unei îndoieli.

Din punct de vedere teoretic, singura certitudine pe care o avem e că dialogul literar, conversația dintre două personaje oarecare, nu face automat loc personajului dialogic. Aceasta înseamnă că între dialog și dialogic nu există o suprapunere [illegible] motiv, voi examina sumar noțiunea de dialog.

Dialogul angajează doi sau mai mulți subiecți ce ocupă *în mod* [illegible]

soana întîi și a doua. Nu se poate imagina un dialog între *eu*

să scap de fiecare dată singura poziție ce mi-e fatalmente rezervată: în relația «eu-tu», persoana mea scapă întotdeauna, fără absolut nici o excepție, poziția lui «eu».

Se crede, de obicei, că între *eu* și *tu* funcționează o perfectă *ume*. Această simetrie e o pură *luzie*[1]. O simplă privire mai atentă ne arată cît de profundă e disimetria dintre *eu* și *tu*, dintr-o mulțime de puncte de vedere. Iar cel mai important dintre toate e chiar acela că *eu* nu poate lua niciodată, cu nici un chip, *eu*

O poziție interzisă, dar căreia trebuie *să i fac față*, literalmente: dialogul mă obligă să am în față acest *tu*, aici și acum prezent

alterității trăsătura ei esențială. *Tu* este pentru *mine* zona cea mai apropiată și, totodată, cea mai impenetrabilă. Despre cei ce nu pot fi, dar cu care sînt obligat să împart acest prezent, nu-mi rămîne decît să-mi fac o *idee*. Pentru ca să comunic cu acest *tu* nu sînt de-ajuns nici numai folosirea aceleiași limbi ca a aceluiași

[1] Această particularitate definitorie ține de o evidență arbitrară, în se
punea fi ingenioasă chiar și de unul dintre cele mai pătrunzătoare spirite, Emile
Benveniste, cînd spunea „A doua caracteristică este că eu și tu pot fi inversate: cel
eu" (*Problèmes*... , p. 230) Și ei și sînt „complementare" și „reversibile"
ful dialogului și se spună între-o anumită manieră (exemplară fem
chiar în. „Doar pentru cineva care urmărește neimplicat, cel ce-i spun

această presupunere rămîne pentru mine de neevitat. Dispar atunci atît imprevi
de complementaritate a lui *eu* față de *eu*, cît și posibilitatea de a le inversa.

limbaj și nici respectarea acelorași reguli de conversație. Urmăresc să înțeleg, atunci cînd sînt de vorba, nu doar ce mi se spune, ci și *intenția* cu care mi se spune ce aud. Pragmaticienii se opresc în mod inexplicabil la intenție cînd studiază spațiul comunicațional, ca și cînd am înțeles total cînd am înțeles intenția. Pentru *mine*, persoană aflată în dialog, intenția nu reprezintă decît o cale de acces (o cale *aproximativă* de acces) spre celălalt. Fără să scap din vedere ce mi se spune și cu ce scop, caut să

prin toate simțurile, în acea zonă obscură care este conștiința celuilalt. Fie că acest *tu* mi-a apărut în față chiar acum sau îl știu de cînd mă știu, fie că ne leagă o mare iubire, ură, teamă sau că nu ne leagă decît un început de cunoaștere vecină cu indiferența,

Din mii de lucruri pe care mi le oferă cu *intenția* și din mii de altele ce-și scapă fără voia ta (culoarea ochilor, de pildă, *eu* îmi fac o *imagine* despre *tine*. Pe aceasta o am *în minte* cînd îți vorbesc, îți dăruiesc, așa cum ești, nimeni nu știe. De aceea, dialogul îmi prilejuiește mai mult decît o conversație — o convie
tuire. Încep sau continui să conviețuiesc, prin dialog, cu acest *tu* deopotrivă exterior și interior.

Știu, pe de altă parte, că dialogul mă expune. Cum sînt, ce spun, ce nu spun, ce spun fără să vreau, toate la un loc dau o idee despre *mine*. Dar nici aceasta nu mi-e cunoscută. Știu însă

imagine a ta despre mine să mă intereseze mai mult decît cum

intimitatea dintre noi, imaginea ta despre mine îmi va rămîne

în ochii tăi. *Imaginea mea*, imaginea pe care mi-am făcut-o despre
ne se deosebește de imaginea mea așa cum cred că poate ea să-și

exterior prin intermediul reprezentărilor mele interioare. Prin

ele și datorită lor, adesea fără vreun motiv vizibil, eu devin exu-

[illegible]

In dialog, *eu* ia, în sine, o formă dialogală, spațiu subiectiv

[illegible]

Personajul care dă semne că este construit pe aceast[illegible]

[illegible]

zează literar complicația psihologică necesară, cînd, deci, descoperim în text, *expres formulate*, semnele acestei complicații puteni spune că a creat un personaj dialogic.

Rareori dialogul literar dobîndește această extensiune a dia-

[illegible]

se realizează acea scindare fecundă în două puncte de vedere întrepătrunse.[14] Dialogul literar ratează de regulă forma adîncă

[illegible]

O naivitate uimitoare minează cel mai adesea arta conversației literare. Aparența dialogului nu e altceva decît transpunerea monologicului în tiparul gol al dialogului *exterior*, lipsit de dimensiunea esențială a dialogului interior[15]

Construcția personajului dialogic presupune o viziune cen-

[illegible]

de bani, folosește o gamă întinsă de tehnici narative, de la narațiunea la persoana a treia la tehnici discursive propriu-zise, scri-

[illegible]

nu este însă, altminteri, nici necesar, nici caracteristic. Din punct

[illegible]

[14] Acesta este tipul de experiență pe care l-a intercat Gide, după cu-

[illegible]

[illegible] încît autorul poate spune fără să se contrazică: „Nu mai sînt elneva, ci mai

[illegible]

[15] Dialogul socratic este o structură monologică, deoarece trăiește dia-

[illegible]

n-o știu; iar acest adevăr e unic pentru toți.

zează într-adevăr anumite procedee, cum ar fi monologul interior, scrisoarea, discursul indirect liber, dar nu exclude nici

[illegible]

mod mecanic la dialogic.

[illegible]

[illegible] marcat de individualism, frămîntat de incertitudini și profund contradictoriu.

Însăși natura acestui Arhipersonaj se constituie din contra-

[illegible]

în același timp întors spre propria sa intimitate. Eul său scindat

[illegible]

ce ascunde), se descompune și se recompune continuu.

[illegible]

a modernismului, deși filosofia subiectului ca entitate contradictorie rămîne o reflecție modernă.

[illegible]

din memoria culturală europeană. Hamlet, prințul Danemarcei

[illegible]

lăcomia lor de a ști cum e celălalt cu adevărat.

„O, 'tis most sweet, / When in one line two crafts directly meet"[16] („O, ce plăcut să vezi că se-mîlnesc / Pe-aceeași mască

[illegible]

poetic dialogul și conflictul piesei shakespeariene.

[16] *Hamlet*, III, 4

[17] Versiune românească de Petru Dumitriu (William Shakespeare, *Opere*, vol. 7, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959)

Regele îi trimite pe Guildenstern la Hamlet să-l descoase și astfel, să afle ce e în spatele nebuniei. Dar Hamlet intuiește strategia:

HAMLET
Vrei să cînți din flaut?

GUILDENSTERN
Nu pot, stăpîne.

HAMLET
Te rog eu.

GUILDENSTERN
Crede-mă că nu pot

HAMLET
Te rog din suflet

GUILDENSTERN
Nu știu nici măcar să-l mînuiesc, măria-ta.

HAMLET
E la fel de ușor cum ar fi să minți. Pune degetul cel mare și celelalte patru degete pe aceste găurele, pune-l în gură și suflă în el, și flautul va vărsa cea mai încîntătoare muzică. Uite, acestea sînt clapele.

GUILDENSTERN
Dar nu-i pot smulge nici un sunet armonios nu mă pricep de fel

HAMLET
Vezi ce părere proastă ai despre mine! Vrei să mă faci să cînt, vrei să arăți că-mi cunoști strunele, vrei să smulgi pînă

să la mă tainei mele, vrei să mă faci să vibrez de la notă [illegible] până la cea mai mare. Acest mic [illegible] [illegible] poate un melod [illegible] [illegible] [illegible] poate [illegible] [illegible] [illegible]

PERSONAJUL
MONOLOGIC

Personajul literar este cea mai pe [illegible] originile genului narativ și pînă azi, niciodată nu a dispărut cu adevărat din opinia comună sentimentul că *individul este o ființă capabilă să primească o definiție*.

El ne este dat nu numai – lucru de-înțeles – prin partea lui vizibilă (vîrstă, sex, culoarea părului, a pielii, a ochilor, înălțime, îmbrăcăminte, fel de a se purta etc.), dar și cu partea lui invizibilă (trăsături de caracter, pasiuni, configurație sufletească). Abia această din urmă particularitate stîrnește uimirea, dacă reflectăm o clipă asupra ei. Rezistența în timp a ideii că *individul are o configurație sufletească definită și definibilă* ne arată că succesiunea epistemelor afectează uneori doar zone intelectuale izolate și că sîntem supuși simultan presiunii unor viz[illegible] lumii și asupra noastră înșine.

Felul cum autorul își imaginează personajul se conformează unei filozofii anume asupra omului. Putem pune întregii limele termenul de *filozofie* sau îi putem acorda sens plenar; putem înțelege acțiunea acestei filozofii ca un fapt asupra căruia autorul a meditat îndelung sau deloc. Cert este că o seamă de raționamente, presupoziții, convingeri [illegible] stanțial configurația ființei imaginare numită personaj. Personajul este încarnarea unei viziuni coagulate din surse foarte diverse, din care ar fi trebuit să rezulte în mod firesc o formă lipsită de omogenitate. Ceea ce, de fapt, nu se întîmplă. Percepția noastră asupra personajului recunoaște instantaneu viziunea profundă care întemeiază personajul și o acceptă ca pe un dat *familiar*, ceea ce înseamnă că ea ne restituie mai mult decît o perspectivă *literară* asupra omului.

Trialogicul, dialogicul sau monologicul traversează literatura. Acțiunea lor modelatoare se răsfrînge peste tot unde omul se reprezintă pe sine.

Este cît se poate de natural ca alături de o viziune subiectiv-obiectuală (trialogicul), de una subiectivă (dialogicul) să întîlnim în opera literară o viziune obiectuală asupra omului (monologicul), căci este natural ca omul să se pună pe sine ca obiect de reflecție și reprezentare. Dar contemplarea omului-ca-obiect este mai mult decît o pornire naturală, fiind o operațiune accesibilă, comodă și de uz curent. Ea stă solid ancorată în iluzia că ființa umană poate fi extrasă din determinările sale multiple, că poate fi studiată, radiografiată, că există o substanță interioară consistentă și durabilă și că, supusă astfel examenului, ființa umană continuă să se manifeste ca atare.

Oricît de convingătoare ar fi dovezile pe care mi le aduc științele omului, oricît de bine înțeleg prin observație directă asupra mea cît de schimbător *mă înfățișez mie însumi* de la un moment la altul, de la o vîrstă la alta, de la un mediu la altul, nu pot totuși renunța la convingerea adînc înrădăcinată în mine că sînt, că ești, că este *cumva*. În ciuda tuturor evidențelor, accept cu o ușurință semnificativă ca oamenii să fie definiți (melancolici, generoși, plini de orgoliu, nerecunoscători, lași, geloși și în multe, multe alte feluri).

În fața acestei versatilități a iluziei, trebuie să ne plecăm acceptînd că monologicul supraviețuiește.

PERSONAJUL-PEISAJ (HONORÉ DE BALZAC)

Omul-obiect cunoaște suprema sa expresie într-o perioadă și pentru un geniu pentru care lumea însăși e o vastă aglomerare de obiecte. *Comedia umană* este, de aceea, imperiul definitiv consacrat al monologicului.

„Chipu-i rece ca întîia brumă de toamnă, ochii împre- [illegible] profesional al dansatoarei la posaca încruntare a cămătarului, pe scurt, întreaga ei făptură te lămurește asupra pensiunii, după cum pensiunea te lămurește asupra persoanei sale. Temnița nu merge fără temnicer (...) Juponul ei de lînă tricotată, mai lung decît fusta croită dintr-o rochie mai veche și ale cărei scame curg prin găurile scofe mincate de vreme, reprezintă parcă, luate la un loc, salonul, sala de mîncare și grădinița, vestește înfățișarea cuhnei și parcă-ți spune cam cum trebuie să arate clienții pensiunii. Cu ea aici, tabloului nu-i mai lipsește nimic. Avînd aproape cincizeci de ani, doamna Vauquer seamănă cu toate *femeile care au trecut prin grele impasuri*. Are ochii sticloși, înfățișarea nevinovată a unei codoașe, care mai întîi îți respinge cu indignare tîrgul, pentru ca apoi să-ți poată smulge o plată mai bună, și care, ca să trăiască bine, e gata de orice..." *(subl. ant.)*

Extras din *Moș Goriot*, acest portret, parțial reprodus, deschide un lung șir de portrete, după regula romanului balzacian. Descrierea doamnei Vauquer urmează descrierii minuțioase a pensiunii. Locul *este* personajul, așa cum s-a remarcat de atîtea ori [illegible] e o prelungire a peisajului. Nimeni atît de limpede ca Balzac nu a [illegible] tituit și nici exploatat mai fără milă această înrudire esențială dintre obiect și personaj. Balzac a făcut din această oglindire a personajului în peisaj[2] o întreagă teorie a propriului realism. În felul acesta, lumea ficțiunii devenea deodată mai simplă și mai lizibilă. E o lume impregnată de pecetea personalității locuitorilor ei. Ochiul avizat al naratorului citește pentru noi înscrisul sufletului din lucruri. Critica a recunoscut aici una din caracteristicile majore ale artei scriitorului francez.

Originile aceste reflectări a personajului în peisaj par să se situeze în tradiția romantismului, la îndemînă în epocă. Balzac nu avea decît să aplice în mediul citadin și în registrul prozaic un principiu aplicat de romantici în spațiul natural și în registrul poetic. Dar, dacă a reușit atît de bine în romanul său, aceasta nu se datorează întru totul nici numai geniului analogic al autorului și nici numai rafinamentului dobîndit la școala literară ce dăduse deja rezultate în opera lui Chateaubriand, Lamartine, de Vigny sau Nerval.

Există o cauză în plus, de altă natură, care explică această liberă circulație între personaj și peisaj.

Susținem că o mai corectă înțelegere a metodei descrierii balzaciene ar trebui să urmeze un punct de vedere diferit. Între

[1] Ne amintim celebra frază lui Taine, care a făcut carieră în studiile despre Balzac: „Cisele și fizionomiile sînt la el niște cochii, în care se mulează sufletul personajelor sale." (din medalionul *Balzac*, în *Studii literare*, vol. I, Traducere și note de Any Florea și Virgil Florea, Prefață și tabel cronologic de Irina Mavrodin, București, Editura Minerva, 1983, p. [illegible]

[2] Lărgesc înțelesul cuvîntului *peisaj*, care aici exprimă nu doar peisajul natural și citadin (deci decorul exterior), ci și *interiorul* clădirilor, mobilierul

pătrunderea animatului cu inanimatul se dăruiește unei *intruziuni de esență* dintre cele două elemente ale ficțiunii. Doar în aparență animatul impregnează inanimatul. În realitate, esența animatului, în adîncul adîncului său, este *obiectuală*. Personajul descris de Balzac are încremenirea ucenicului.

Stăpîna pensionului poate reprezenta pensionul așa cum pensionul o poate reprezenta pe ea pentru că și stăpîna, și pensionul sînt reprezentate după principiul lui *el*, persoana a treia sau non-persoana. Spre deosebire de *eu* sau *tu*, cu variantele lor de plural, *singurele* pronume capabile să exprime persoana ca atare, *el* indică deopotrivă pe *omul acela* sau *scaunul acela*, într-o indiferență față de natura lor. A pune persoana sub registrul lui *el* înseamnă să o deposedezi de esența ei personală pentru a o transfera în domeniul lucrurilor.

Cînd omul se lasă descris sub regimul lui *el*[*] ne aflăm în perimetrul monologicului, iar personajul descris sub regimul lui *el* devine personaj monologic.

Nu trebuie multă subtilitate pentru a observa că, în fond, ceea ce Balzac ne oferă aici, la fel ca peste tot, nu este descrierea unui personaj, ci descrierea *unui tablou* („cu ea, tabloul nu-i mai lipsește nimic"). A fel ceea ce Balzac ne oferă descrierea descrierii, reproducerea unei reproduceri, semnul unui semn. Doamna Vauquer este un obiect de contemplat, un *portret* asupra căruia privirea naratorului și, prin consecință, privirea cititorului pot zăbovi îndelung, atît cît e nevoie pentru ca tema sufletului său să fie ghicită, expusă, așa cum nu ne îngăduie decît un chip deja cuprins de rigiditatea morții, într-o desăvîrșită lipsă de împotrivire. Îl putem privi din toate unghiurile, îl manipulăm după bunul nostru plac, îl așezăm sub lumina cea mai crudă sau îl abandonăm într-o deplină obscuritate: dispunem de el. De aceea, mai corect decît să spunem *Balzac a făcut portretul doamnei Vauquer* ar fi *Balzac a descris portretul doamnei Vauquer*.

Și, în timp ce descrierea risipește cu generozitate noi culori și aruncă noi lumini asupra tabloului, ea îi smulge personajului cea din urmă și cea mai prețioasă calitate a persoanei – individualitatea, ceea ce nu poate fi împărțit, *divizat* cu nimeni, fiind *literalmente* doar al său (*in-divid*). Portretul acestei doamne nu o reprezintă cu adevărat pe „doamna Vauquer, născută de Conflans", cum ironic o numește autorul (mic burgheză de extracție aristocratică). Doamna Vauquer este, la rîndul ei, un semn pentru [illegible] deasupra de ea, aceea de fapt importantă. „Având [illegible] de ani, doamna Vauquer seamănă cu toate *femeile care au trecut prin grele impasuri*." Ea e reprezentanta lor, *semnul* lor, fiind chemată să existe în numele tuturor. Funcția personajului rezidă în a face să percepem *tipul*[**], și nu individul.

După cum se vede, personajul balzacian se află așezat sub acțiunea mai multor factori de natură să-l transforme în *obiect*. Procedînd astfel, Balzac nu face altceva decît să extragă toate consecințele literare ale monologicului. Cu fiecare portret, se repetă aceiași procedeu de aducere la lumină a *implicațiilor* vizuale obiectuale. *Balzac epuizează literar viziunea monologică*. Afirmația nu trebuie înțeleasă în sensul că, *după* el, monologicul încetează să mai prezinte interes fiind „epuizat", ci în sensul unei adecvări profunde și complete a narațiunii la logica personajului.

Lucian Ceaușlia: „Construcția [romanelor lui Balzac], rigidă în ansamblu și stereotipă în ultima ei parte, datorează funcția de asigurare cît lumea reprezentată, o lume unde totul, inclusiv omul, este sau devine obiect." (*Realism și deformare poetică*, Timișoara, Editura Facla, 1974, p. 23).

Michel Zeraffa, cu privire la Balzac: „El-ul determină modurile de existență a [illegible] ai E.u." (*Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 41).

Taine, *op. cit.*, p. 125: „O descriere nu este o pictură, or Balzac crede adesea că face picturi, cînd nu face decît descriere".

[*] Ce este *tipul*, ne spune Balzac însuși cel mai exact: „Un tip [illegible] este un personaj care rezumă în el însuși trăsăturile caracteristice ale tuturor celor care îi seamănă mai mult sau mai puțin, este modelul genului lor. De aceea, vom găsi puncte de contact între acest tip și multe personaje ale ciclului prezent." (din *Preface* la *Une ténébreuse affaire*, în Balzac, *La Comédie humaine*, vol. 6, Préface de Pierre Georges Castex. Présentation et notes de Pierre Citron, Paris, Seuil, 1965-1966, p. 757).

Narațiunea înaintează pînă la capăt pe traseele interioare proprii structurii profunde a acestui mod de a fi, ceea ce dă sentimentul că s-ar mișca liber, oarecum la întîmplare, prin universul său fictiv, ca și cînd ar fi putut proceda astfel sau altfel, după bunul său plac. E doar o impresie, pe care o avem de fiecare dată cînd înțelegerea sau intuiția literară respectă filozofia implicată în fiecare modalitate de care se folosește.

Există în prima parte a romanului *Moș Goriot* trei personaje aparte, două enigmatice (Vautrin și Goriot) și unul nedefinit (Eugene de Rastignac).

Asupra lui Rastignac, personaj central, descrierea de-abia dacă se oprește. Venise din Sud ca să studieze. Familia face eforturi pentru a-l întreține la Paris. Ce e al lui poartă cu sine, cum se spune, — o siluetă frumoasă și un chip atrăgător. Astfel prezentat, Rastignac rămîne pentru un timp o pură virtualitate fără conus- [illegible] justiție pentru a duce o existență lipsită de strălucire sau să-și facă o situație în lumea bună prin protecție feminină. Povestea devenirii sale de la nedefinit la definit ocupă un spațiu întins în *Moș Goriot*. Cel ce rostește în final „amenințătoarele cuvinte: Între noi doi, acum!" vorbind Parisului a încheiat procesul fixării sale tipologice. De-acum încolo, Rastignac din *Iluzii pierdute*, *Strălucirea și suferințele curtezanelor*, *Interdicția*, *Verișoara Bette*, *Preotul de țară*, *Pielea de sagri* sau *O fiică a Evei* va figura drept ambițiosul care izbîndește.

Deși apare ca o reacție față de formula romanului de caractere, [illegible] în continuare circumscris monologicului.

Natura personajului monologic nu îngăduie o retorică prea complicată a expunerii lui. Personajul poate să ne fie dat de la bun început, rămînînd în mod esențial nemodificat pînă la sfîrșit (romanul se centrează pe acțiune). Poate suferi o transformare [illegible]

substanță de-a lungul unui șir de evenimente (romanul de for- [illegible]

[illegible]

Pînă la un punct, Moș Goriot, „acest *patiras*, fost fabricant de paste făinoase asupra căruia un pictor sau un istoric ar fi [illegible] pe parcurs: erau fiicele lui.

Vautrin face din deghizare un mod de supraviețuire. Mono- [illegible] zone obscure pentru a putea să arunce mai apoi o lumină suprin- [illegible] culos și din toate punctele de vedere. Povestirea îl explică pînă la capăt, inclusiv în ce privește interesul lui pentru Rastignac.

„— Am venit deci la dumneavoastră ca să-mi dezlegați o enigmă și ca să vă rog să-mi spuneți ce prostie am făcut." (Rastignac către vicontesa de Beauseant)

„— Ei bine, să te porți cu lumea așa cum merită. (...) Cu cît vei fi mai socotit, mai rece, cu atît vei ajunge mai sus. Lovește fără milă, vei fi temut etc." (Vicontesa de Beauseant către Rastignac)

(Vautrin către Rastignac în prezența întregii suflări de la pensiune:)

„— Ești necăjit poate pentru că n-ai avut succes lîngă frumoasa contesă de Restaud.

Și-a închis ușa în nas pentru că i-am spus că tată-său mănîncă la masă cu noi.

Cei de față se uitară unii la alții."

Ne aflăm în plină lume a instrucției. Piesele acestei lumi se pun în mișcare pe măsură ce avansează informația. Iar dialogul este unul dintre instrumentele de propagare a informației. El lămurește, educă și instruiește. Iubirea însăși nu se poate lipsi de dialog, pentru că pasiunea elocventă convinge mai ușor decît elocvența pasiunii. Rolul dialogului în monologie este de a transmite un conținut dintr-o parte în alta. Astfel se desfășoară circulația universală a conținutului și a emoției de la o monadă la alta.

(Să ne închipuim o clipă cum ar fi arătat la Tolstoi, într-un univers monologic, balzacianul dialog dintre Vautrin și Rastignac desfășurat de față cu societatea de la pensiune!)

Personajul-marionetă se pune în mișcare printr-un sistem de complicate resorturi. A face vizibil resortul, ca în *Comedia umanului*, înseamnă a explica de ce personajele lui Balzac trăiesc pasiunile umane. Dar pasiunile nu aparțin niciodată unui anume personaj.

Rastignac, venit în vizită la contesa de Restaud, o vede îmbrăcată într-un minunat neglijeu, fermecătoare și proaspătă după ce tocmai ieșise din baie:

> „*Tinerul* știu să prindă totul dintr-o privire; spiritul *lui* se contopește cu frumusețea unei femei așa cum o plantă soarbe din aer substanțele potrivite naturii ei." *(s. n.)*

Moș Goriot atrage batjocura tuturor

> „Este poate în firea omului să arunce toate suferințele tocmai asupra *celui* care îndură totul din umilință adevărată, din slăbiciune sau din depășire. Nu ne place, oare, *instinctiv*, să ne cercetăm puterea pe seama *unui* sau a *celui*?" *(s. n.)*

Personajele lui Balzac au o viață sufletească pentru că există un suflet universal (natura umană), întotdeauna egal cu sine.

mișcat de *regulă universală*, iar acest suflet indivizibil acționează ca o forță unică asupra tuturor. În monologie, psihologia e o știință pentru care individul nu există. El e o roată dintr-un mecanism unic. Felul în care se bucură, iubește sau se mînie acest personaj [illegible] sentimentul nu-i aparține *lui* pînă la capăt și cu adevărat. El nu e subiectul, ci *obiectul* pasiunilor umane.

Romanul balzacian nu se înfățișează ca o lineară desfășurare atonă de peisaje și întîmplări ininterrupte din loc în loc de scăpările lirice ale unor formulări de felul:

> „Sînt femei care nu iubesc decît bărbatul ales de o altă femeie, după care sînt atîtea biete burgheze care, copiind modelul pălăriilor noastre, speră să-și însușească și felul nostru de a fi."

[illegible]

> „Un simțămînt nu este oare lumea întreagă cuprinsă într-o singură gîndire?"

Realitatea care-și face loc prin aceste formulări aforistice pare că este singura în măsură să rețină interesul povestirii.

Presupoziția că prin orice act individual se manifestă natura umană ca un întreg, întreg ce poate fi exprimat într-un corpus aforistic, ține deopotrivă de monologie și de spiritul clasic.

[illegible]

Ultimatea analizei aplicate rezidă în faptul că niceon premisele se regăsesc în concluzii. Modificările aduse de analiză ne obligă să revenim asupra personajului monologic și asupra monologului în general.

Am pornit de la ideea că personajul monologic se întemeiază pe credința că omul poate fi definit. Descrierea unui personaj de tip monologic (Goriot, Vautrin, Nucingen etc.) reprezintă definiția lui, substanța lui.

Analiza romanului balzacian ne conduce însă spre un punct de vedere oarecum diferit asupra monologicului – și mai exact. Personajul monologic nu are o substanță *a lui*. El există, ca și omul în viziunea monologică, doar în măsura în care trimite la o realitate dincolo de el. [illegible] o expresie a acelei vaste realități unice (natura umană, la Balzac), omogene, coerente: *monologice*. Sensul, definiția, caracterul substanța îi sînt date de realitatea aceea de dincolo de el – meta-fizică. Omul-obiect nu are – așa cum ar fi înclinați să credem, cum am fost înclinați să credem – o consistență proprie, o zonă densă, închisă în perimetrul ființei sale. Omul-obiect este, dimpotrivă, o pură tranzitivitate[7]. El reprezintă întotdeauna *altceva*: un tip, o pasiune, o categorie, o clasă socială, o vîrstă. Ceea ce există cu adevărat este acel întreg de dincolo de individ.

Personajul descris sub regimul lui *el*, omul-obiect, este într-adevăr deposedat de [illegible] dincolo de el. Cînd pare că vorbește despre el, povestirea vorbește despre *altceva*, de fapt.

Personajul de basm, eroul picaresc, caracterele din toate genurile literare, prefabricatele teatrului clasic sau ale commediei dell'arte, omul care nu vede în om individul, ci specia, categoria, clasa, grupul trăiesc deopotrivă în regim monolog.

[7] Personajul e, în același timp, și transparent. Cum arată spune totul despre [illegible] portrete fizice. Corespondența psiho-fiziologică voită, căutată, este chiar preocuparea dominantă a scriitorului." (Pierre Abraham, *Créatures chez Balzac*, Paris, Gallimard, 1931, p. 1[illegible]9)

CONSIDERAȚII FINALE

Demersul de față nu pare a fi unul *pur* estetic, decît într-un sens foarte general – ca *percepție* asiduă a unui fenomen *literar*. Altmintri, însă, am avut constant sentimentul că vizez o realitate ce doar traversează literatura. Cîmpul de manifestare a monologicului, dialogicului și trialogicului depășește universul personajului. Cele trei viziuni esențiale asupra omului nu se regăsesc numai în ficțiune. Ele operează în realitatea noastră cea mai banală cu o evidență ce disimulează. Nu trebuie să fii sociolog sau antropolog pentru a înțelege, pe baza experienței celei mai personale, că aceste forme ne dispută cu logica lor particulară. Ele acționează ca niște automat sine interioare ce ne imprimă un anume comportament, un anume fel de a fi, o anume pre-gîndire. Mai mult, ele par a fi uimitor de rezistente la modificările istorice. Conceptul teoretic promovează în timp una sau alta dintre aceste forme în detrimentul celorlalte, dar mai devreme sau mai tîrziu găsim din nou ce a părut abandonat. Sugerez aici – într-un loc nepotrivit adică, la finalul unui studiu totuși estetic – că Arhipersonajele acestea cunosc un corespondent antropologic și că, deci, putem vorbi despre trei Arhipersoane, trei *a priori*-uri, trei forme de înțelegere a subiectului.

Trialogicul și monologicul exprimă o viziune unitară asupra omului. Dialogicul, una deschisă.

Orizontul apropiat (tu) spre care se deschide personajul trialogic se răsfrînge neîncetat într-un orizont mai îndepărtat, unificator (el). Cel de-al treilea personaj introduce în cîmpul intimității dialogice o prezență străină, a sa – ca delegat al Socialului[1]. El se instituie ca instanță suprapusă, autorizată să-i sancționeze sau să-i răsplătească pe protagoniști. Prin cel de-al treilea personaj, universul trialogic se închide. Existența-ca-teatru presupune un echilibru între impulsurile fundamentale. Dezechilibrul produce o sfîșiere internă ce trebuie rezolvată fie prin reventrea la normă, fie prin autodistrugere. Personajul nu poate trăi fericit decît printr-un acord universal.

Personajul monologic locuiește și el într-o lume unitară. Esența lui e chiar unitatea. El nu are a face cu tensiuni insolubile, autodistructive, întrucît conștiința sa nu cunoaște posibilitatea de a se opune ei înseși. Dacă ar cunoaște această posibilitate, personajul monologic s-ar pune singur sub semnul întrebării, ceea ce l-ar împinge spre o logică străină de natura lui proprie. Însă unitatea monologică apare ca un dat exterior, în timp ce unitatea trialogică este organică.

Personajul dialogic trăiește în orizontul unei pluralități neunitate. Unitatea, el o poate resimți doar ca pe o lipsă. Personajul dialogic se mișcă într-un univers nesigur. Dialogul, prin care ființa sa se descoperă pe sine, reprezintă calea spre o conștiință incontrolabilă a celuilalt, dar totodată și a sa. Cu fiecare nouă experiență, personajul dialogic descoperă distanța dintre ce crezuse a fi celălalt și ce se dovedește a fi acela în ochii celorlalți. Și cu fiecare nouă experiență, personajul dialogic se modifică pe sine. Dialogicul nu cunoaște unitățile de măsură: în lumea subiectivității pure nu există repere.

Trialogicul și monologicul apar mai ca seamă în comunitățile nomice. Dialogicul, în cele anomice.

Termenul de *anomie* (gr. nómos = regulă, normă) a fost introdus în sociologie și desemnează lipsa de normă. Cînd vorbim despre *comunități nomice* (sau anomice) ne referim, firește, la universul personajelor, așa cum se conturează el într-o operă anume.

[1] „Colonizarea sufletului individual de sufletul colectiv." (Serge Moscovici, *L'âge des foules. Un traité historique de psychologie des masses*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1991, p.29.)

[2] Émile Durkheim, *Le suicide*, Ediția a 3-a, Paris, 1930.

Partenerul normei în trialogic e cel de-al treilea personaj. Termenul anonimei se află în orice personaj trialogic. De aceea, unitatea sa stă mereu sub dubla presiune distructivă a dorinței și a reprimării ei: un impuls ce pare că vine dinăuntru, altul ce pare că vine din afară. Personajul trialogic își trăiește intimitatea în public. Comunitatea îl locuiește și i se impune în mod fatal[1]. Ea reprezintă pentru el sursa binelui și a răului. Destinul său are nevoie de semnele consacrării colective.

Pentru personajul monologic normele universului nu aparțin în mod particular nici unei conștiințe individuale. Ele există independent de individ, fiind mai presus de el, dincolo de el. Normele, indiferent de natura lor, reprezintă sursa exterioară a definirii pe care personajul o primește. Prin raportare la ele, personajul monologic este *recunoscut* într-un fel anume în propria sa lume, din toate punctele de vedere: social, economic, caracterial, moral etc.

Personajul dialogic trăiește într-o lume destructurată, multiplă, traversată de o mulțime de coduri contradictorii. Pentru el nu există limbaj universal, fiindcă lui nu i se dă niciodată să descifreze un limbaj abstract, ci un discurs concret, emis de un subiect concret. Aceste semne deschid posibilitatea unei prime întrebări: ce reprezintă ele, un adevăr sau masca lui înșelătoare? Personajul dialogic recunoaște în ele dorința, neîncrederea și

Trialogicul și dialogicul promovează o viziune a omului-în-act
Monologicul dezvoltă o imagine umană transcendentă

gicului sînt scenele de teatru și, respectiv, dialogul, în sensul pla

mezul acțiunii, printre alte personaje; timpul poveștii și timpul

[1] „Se ignoră acest fapt esențial, că eu din sociabil este mai intens și mai intermic, cu atît este mai puțin opresiv și exterior, deoarece atunci pătrunzînd în profunzimea și intimitatea Eului, care se găsește legat în interior cu celălalt Eu" – Georges Gurvitch, *Eseuri de sociologie*, Paris, Librairie du Recueil Sirey, s.a., p. 37

rit tind să se epuizeze. Personajele trialogic și dialogic sînt

de conștiință se poate dovedi esențială, iar miza acestei inițiat

ca în trialogic, surse de validare și revalidare a personajului.

Pentru monologic, prezentul nu există decît ca un moment

decît o apropiere sau o îndepărtare de ceea ce constituie esența

acestei esențe sau obstacole în calea ei, de aceea întîlnirea cu semenii nu dobîndește decît o semnificație direct raportată la

un instrument, iar această calitate pe care omul o conferă celuilalt

sînt un mijloc, un instrument de dobîndire a unui rost.

Monologicul are în vedere Omul. Trialogicul și dialogicul –

Monologicul își propune să recupereze prin personaj un întreg

dintr-un ansamblu – ansamblu eroic. Tipul ce se întrevede prin figura personajului ține de o zonă mai înaltă, depozitară a ce se consideră a fi esența umană. Tiparul eroic, și nu încarnarea lui, Omul, și nu omul, constituie adevăratul obiect vizat de mono-

nologicul se arată interesat de condiția umană, abstracție ce

Monologicul se dovedește a fi, de aceea, printre altele, un teren

mului, a Supraomului, a Eroului se izbește ca de un zăcător

obstacol de prezența individului mărunt, preocupat de intimitatea lui zadarnică.

Ciudățenia sentimentului intimității constă în faptul că el nu se manifestă decît în momentul cînd la orizontul conștiinței se arată o conștiință străină. Această apariție străină orientează altfel centrul de interes. Dispar deodată marile idei și modele, iar atenția se întoarce spre acest raport orizontal dintre Eu și Tu. În relațiile persoanei cu semenii dimensiunile ființei umane se reduc la dimensiunea individului. Omul cu majusculă devine [illegible]ă, ființă supusă slăbiciunilor, dependentă de contextul dialogic sau trialogic în care se găsește și se regăsește.

Monologicul și dialogicul ignoră una sau alta dintre valențele ființei umane. Singur trialogicul este capabil să exprime întregul.

Propoziția de mai sus riscă să introducă în cîmpul Arhipersonajelor și al principiilor un criteriu de ierarhizare valorică a domeniului. Ar fi, însă, peste putință să ignorăm faptul că trialogicul reprezintă o sinteză, prin urmare o nouă realitate, a dialogicului și a monologicului.

În bătaia privirii celui de-al treilea personaj (el), personajul trialogic se expune simultan într-o dublă ipostază, ca intimitate divulgată și ca obiect de privit. La o examinare mai atentă, constatăm că această dublă ipostază reprezintă, de fapt, o singură realitate aflată sub o dublă percepție. Personajul trialogic dezvoltă o componentă dialogică și una obiectuală. El se trăiește pe sine ca intimitate construită (destructurată și restructurată) de întîlnirea cu tu, precum și ca intimitate reprimată de întîlnirea cu el. Modelul social, de esență monologică, locuiește conștiința personajului trialogic împreună cu negarea acestui model prin dorința care tinde să se afirme.

Nu există valență a dialogicului pe care trialogicul să n-o poată prelua. Prin introducerea factorului monologic, trialogicul limitează expresia dialogicului, ci, dimpotrivă, încarcă această expresie de o tensiune dramatică necunoscută.

Trialogicul poate fi, de aceea, considerat forma de maximă potențare a ființei umane considerată sub dublul semn de ființă individuală și socială[1].

Literatura operează adesea cu personaje monologice, uneori cu personaje dialogice și extrem de rar cu personaje trialogice.

Experiența noastră cotidiană urmează o cale inversă, fiindcă în mod fatal și frecvent sîntem împinși spre situații teatrale și dialogice și doar rareori adoptăm un punct de vedere monologic. Dacă în situațiile teatrale și dialogice ne regăsim ca într-un mediu natural, potrivit felului nostru de a fi ca oameni printre alți oameni, în schimb ca ființe monologice ne comportăm doar printr-un efort de *rupere de condiția noastră naturală*. Pentru a intra în monologic, trebuie să ne supunem unui efort de *artificializare*, de generalizare și de anulare a individualului printr-un asiduu recurs la facultăți le intelectului. Existența teatrală sau dialogică traduce o stare de vulnerabilitate internă. Monologicul reprezintă remediul imaginar pe care omul și-l oferă sieși ca pe o redută în fața invaziei perpetue a Lumii într-un himeric teritoriu privat.

Pe de altă parte – pentru a mă întoarce la literatură –, pe cît de concentrată se arată a fi retorica narațiunii la Tolstoi, cînd prezintă un personaj trialogic, pe atît de complicat e aparatul narațiunii la Balzac, cînd dă contur unui personaj monologic[1].

Se verifică încă o dată că lucrurile complicate se exprimă simplu, iar cele simple – complicat.

Literatura nu poate face excepție. Măcar din acest punct de vedere.

[1] Omul total conține în el tot ce conține societatea totală. Pentru aceasta, v. Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

BIBLIOGRAFIE

ABRAHAM, Pierre, *Creatrices chez Balzac*, Paris, Gallimard, 1931

ALAIN, *Système des Beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1963.

ARISTOTEL, *Poetica*. Traducere de C. Balmuş, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1957

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

ALSAN, Odette. *L'art du théâtre*. Paris, Seghers, 1963

AUSTIN John Langshaw, *Le langage de la perception*, Texte établi d'après les textes manuscrits de l'auteur par G. J. Warnock et traduit par Paul Gochet, Paris, Armand Colin, 1971.

BAHTIN, M., *Problemele poeticii lui Dostoievski*. În românește de S. Recevschi. București, Editura Univers, 1970

BAHTIN, M., *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, În românește de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1974

BAHTIN, M., *Metoda formală în știința literaturii. Introducere critică în poetica sociologică*, Traducere și cuvînt înainte de Paul Miglieru, București, Editura Univers, 1992.

BAL, Mieke, *Narratologie*, Paris, Klincksek, 1977

BARDECHE, Maurice, *Balzac romancier*, Paris, Plon, 1940.

BARTHES, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în „Communications", 8/1966.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970

BARTHES, Roland, *L'effet de réel*, în vol. *Littérature et réalité*. Paris, Seuil 1982

BATTAGLIA, Salvatore, *Mitografia personajului*, Traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1976

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966

BENVENISTE, Emile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, 2 vol., Paris, Les Editions de Minuit, 1969

BOOTH, Wayne C., *Retorica romanului*, Traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, București, Editura Univers, 1976.

BOUDON, Raymond, BOURRICAUD, François, *Dictionnaire critique de sociologie*, Ediția a 3-a, Paris, Presses Universitaires de France, 1982

BOURGET, Jean-Loup, *Ni du roman, ni du théâtre. La Maison Nucingen*, în „Poetique", nr. 32/1977

BREHIER, Emile, *Mari teme ale filozofiei*, Traducere de Alexandra Cuniță, București, Editura Humanitas, 1993

BREMOND, Claude, *Logica povestirii*, Traducere de Mugurel Sălăvescu. Prefață și note de Ioan Pânzaru, București, Editura Univers, 1981

BUBER, Martin, *Eu și Tu*, Traducere și prefață de Ștefan Aug. Doinaș, București, Editura Humanitas, 1992

„CAHIERS Confrontation" (*Après le sujet qui vient*), 20/1989

CAILLOIS, Roger, *La dissymétrie*. Paris, Gallimard, 1973.

CARAGIALE, I. L., *Care teatrul este literatură*. în *Opere*, vol. 6, Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu și Liviu Călin. Cu o introducere de Silvian Iosifescu, București. Editura pentru Literatură. 1965

CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982

CĂPUȘAN, Maria Voda, *Dramaturg personae*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980.

CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977

CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990

CIOCÂRLIE, Corina, *Pragmatica personajului*, Bucureş., Editura Minerva, 1992

CIOCÂRLIE, Livius, *Realism şi devenire poetică*, Timişoara, Editura Facla, 1974

CLEMENT ALEXANDRINUL, *Scrieri*. Partea întîi, Traducere, introducere, note şi indici de Pr. D. Fecioru, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1982

COHEN, Jean, *Comique et poétique*, în „Poétique", nr. 61/1985

COHN, Dorrit, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, 1979

CORNEA, Andrei, *Scriere şi ontiune*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1988

CORNEA, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1988

CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984

CURTIUS, Ernst Robert, *Balzac*, Paris, Bernard Grasset, 1933

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1967

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967

DOLEŽEL, Lubomir, *Toward a Structural Theory of Content in Prose Fiction* în *Literary Style: A Symposium*, New York, S. Chatman ed., Oxford University Press, 1971

DOMENACH, Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967

DOSTOIEVSKI, Feodor, *Scrisori despre literatură şi artă*, Antologie, studiu introductiv, note şi comentarii de Albert Kovács. În românește de Nicolae Ilieşu şi Albert Kovács, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1980

DURKHEIM, Emile, *Le suicide*, Edition 3-e, Paris, 1930

DURKHEIM, Emile, *Sociologie et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967

DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972

DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972

DUVIGNAUD, Jean, *Introduction à la sociologie*, Paris, Gallimard, 1966.

DUVIGNAUD, Jean, *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973

FERNANDEZ, Ramon, *André Gide*, Paris, Editions R.-A. Correa, 1931

FORSTER, E. M., *Aspecte ale romanului*, Traducere şi prefaţă de Petru Popescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968

FREUD, Sigmund, *Dincolo de principiul plăcerii*, Traducere de George Pordea şi Vasile Dem. Zamfirescu. Cuvînt înainte de Vasile Dem. Zamfirescu. Bucureşti, Editura „Jurnalul Literar", 1992

ENCYCLOPEDIA Universalis, vol. 14 (art. *Personnage*), Paris, 1968

GENETTE, Gerard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969

GENETTE, Gerard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979

GENETTE, Gerard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983

GIRARD, René, *Mincinosul romantic şi adevărul romanesc*, În românește de Alexandru Bacu. Prefaţă de Paul Cornea, Bucureşti, Editura Univers, 1972

GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Bernard Grasset, 1978

GRANGER, G. G., *Information et connaissance de l'individuel*, în vol. colectiv *Le concept d'information de l'individuel*, Paris, Editions de Minuit, 1965

GREIMAS, Algirdas Julien, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Text tradus şi prefaţat de Maria Carpov. Bucureşti, Editura Univers, 1975

GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1979

GURVITCH, Georges, *Essais de sociologie*. Paris, Librairie du Recueil Sirey, s. a.

GYURCSÁK, Margareta, *A pervers, a reflexiv*, Timişoara, Editura de Vest, 1991

HAMBURGER, Kate, *The Logic of Literature*, Indiana University Press, 1973

HAMON, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, în „Littérature", nr. 6/1972.

HAMON, Philippe, *Un discours contraint*, în „Poétique", nr. 16/1973.

HAMON, Philippe, *Analyse du récit: éléments pour un lexique*, Universit... di Urbino, Documents de Travail, nr. 34/1974.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

HEIDEGGER, Martin, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske, 1954.

HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer, 1972.

IANOȘI, Ion, *Persoane cu dat necunoscut: Dostoievski și Tolstoi*, București, Editura Cartea Românească, 1977.

IBRĂILEANU, G., *Studii literare*, vol. 2, Repere istorico-literare alcătuite de Rodica Rotaru, București, Editura Minerva, 1979.

INGARDEN, Roman, *Studii de estetică*, În românește de Olga Zăicu. Studiu introductiv și selecția textelor de Nicolae Vaninu. București, Editura Univers, 1978.

IOAN SLAVICI interpretat de, București, Editura Eminescu, 1972.

ION, Angela, *Honoré de Balzac prezentat de*, București, Editura enciclopedică română, 1974.

IONESCO, Eugène, *Note și contranote*. Traducere și cuvînt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992.

ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

JACQUES, Francis, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

JACQUES, Francis, *Différence et subjectivité. Anthropologie d'un point de vue relationnel*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982.

JACQUES, Francis, *L'espace logique de l'interlocution. Dialogiques II*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

JAMES, Henry, *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, With an introduction by Richard P. Blackmur, New-York-London, Charles Schribner's Sons, 1962.

JAUSS, Hans Robert, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Traducere și prefață de Andrei Corbea, București, Editura Univers, 1983.

JOLLES, André, *Formes simples*, Traduit par Antoine Marie Buguet, Paris, Seuil, 1972.

JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

KANT, Immanuel, *Prolegomene la orice metafizică viitoare care se va putea înfățișa drept știință*, Traducere de Mircea Flonta și Thomas Kleininger. Studiu introductiv de Mircea Flonta, București, Editura științifică și enciclopedică, 1987.

KOTT, Jan, *Shakespeare, contemporanul nostru*, În românește de Anca Livescu și Teofil Roll, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

KRISTEVA, Julia, *Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essaisur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

LA NOUVELLE Revue Française, *Hommage à André Gide*, Paris, Gallimard, 1951.

LE RIDER, Jacques, *Modernitatea vienezã și crizele identității*, Traducere de Magda Jeanrenaud, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza", 1995.

LEVINAS, Emmanuel, *Difficile Liberté*, Paris, Albin-Michel, 1963.

LEVINAS, Emmanuel, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1974.

LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la parole*, 2 vol., Paris, Albin-Michel, 1964.

LINTVELT, Jaap, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă. Teorie și analizã*, Traducere de Angela Martin. Studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1991.

LOTMAN, I., *Studii de tipologia culturii*, În românește de Radu Nicolau. Prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1974.

LUKÁCS, George, *Teoria romanului. O încercare istorico-filosofică privitoare la formele marii literaturi epice*, În românește de Viorica Nișcov. Prefață de N. Tertulian, București, Editura Univers, 1977.

MANOLESCU, Nicolae, *Sadoveanu sau utopia cărții*, București, Editura Eminescu, 1976.

MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe*, vol I-II, București, Editura Minerva, 1980-1983.

MARCEL, Gabriel, *Jurnal metafizic*, Traducere de Dorin Ștefănescu, Timișoara, Editura „Amarcord", 1995.

MARKIEWICZ, Henryk, *Conceptele științei literaturii*, Traducere, note și indice de Constantin Geambașu. Prefață de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1988.

MARINO, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Cluj- Napoca, Editura Dacia, 1987.

MARTIN, Claude, *André Gide par lui-même*, Paris, Seuil, 1967.

MAURIAC, François, *Le romancier et ses personnages*, Préface de Danièle Sallenave, Paris, Presses Pocket, 1990.

MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible. Suivi de notes de travail*, Texte établi par Claude Lefort. Accompagné d'un avertissement et d'une postface, Paris, Gallimard, 1964

MIHĂIEȘ, Mircea, *De vorbe în oglindă*, București, Editura Cartea Românească, 1988.

MORIN, Edgar, *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Paris, Seuil, 1973.

MOSCOVICI, Serge, *L'âge des foules. Un traité historique de psychologie des masses*, Bruxelles, Editions Complexe, 1991.

MUGUR, Florin, *Convorbiri cu Marin Preda*, București, Editura Albatros, 1973.

MUKAROVSKÝ, Jan, *Studii de estetică*, Traducere, prefață și note de Cornelia Barbonică, București, Editura Univers, 1974.

MUTHU, Mircea, *Personajul și formele lecturii*, în „Caiete critice", nr 12/1982.

NADEAU, Maurice, *Introduction*, în André Gide, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", 1958.

NIETZSCHE, Friedrich, *Nașterea tragediei*, Traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, în vol. *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizații*, Antologie, cuvînt înainte și note introductive de Victor Ernest Maștek, București, Editura Meridiane, 1978.

OSSIP-LOURIE, *La psychologie des romanciers russes du XIXe siècle*, Paris, Félix Alcan, 1905.

PALEOLOGU, Alexandru, *Treptele înnoirii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, București, Editura Cartea Românească, 1978.

PAMFIL, Eduard, OGODESCU, Doru, *Persoană și devenire. Eseu de antropologie*. București, Editura științifică și enciclopedică, 1976.

PAPAHAGI, Marian, *Fragmente despre critică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Editions sociales, 1980.

PERRONE-MOISES, Leyla, *Balzac et les fleurs de l'écriture*, în „Poetique", nr. 43/1980.

PICON, Gaëtan, *Balzac par lui-même*, Paris, Seuil, 1964.

POLTI, Georges, *L'art d'inventer les personnages*, Paris, Editions Montaigne, 1930.

POP, Ion, *Ore franceze*, București, Editura Univers, 1979.

POPA, Marian, *Forma ca deformare*, București, Editura Eminescu, 1975.

POETICĂ, estetică și sociologie. Studii de teoria literaturii și artei, Antologie, prefață și tabel bibliografic de Vladimir Piskunov, București, Editura Univers, 1979.

„POETICS Today", Narratology III, Narrators and Voices in Fiction, vol. 2, 2/1981.

POPESCU, Magdalena, *Sfaturi*, București, Editura Cartea Românească, 1977.

POPOVICI, Vasile, *Note la o pragmatică a personajului*, în *Timpul nu mai are răbdare*, București, Editura Cartea Românească, 1981.

POPOVICI, Vasile, *Cel de-al treilea personaj*, în „Caiete critice", nr. 12/1982.

POPOVICI, Vasile, *Eu, personajul*, București, Editura Cartea Românească, 1988.

PRINCE, Gerald, *Introduction à l'étude du narrataire*, în „Poétique", nr. 14/1977.

PROPP, Vladimir I., *Morfologia basmului*, Traducere, studiu introductiv și note de Radu Niculescu, București, Editura Univers, 1970.

PUȘKIN, A. S., *„Gosti s'ezzalis' na dacu"* în A. S. Puskin, *Polnoe sobranie socinenij v șesti tomah*, tom. 4, Moscova, 1936.

RACHET, Guy, *Tragedia greacă*, Traducere de Cristian Unteanu, București, Editura Univers, 1980.

RAICU, Lucian, *Calea de acces*, București, Editura Cartea Românească, 1982.

RECANATI, François, *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979.

READING (About) Character: Towards a Theory of Characterisation in Fiction, Oxford, Clarendon Press, 1983.

RAIMOND, Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1988.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.

ROBERT, Marthe, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, Traducere de Paula Voicu-Dohotaru. Prefață de Angela Ion, București, Editura Univers, 1983.

ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990.

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.

SCHELER, Max, *Nature et forme de la sympathie*, Paris, Payot, 1950.

SCHLEGEL, August Wilhelm și Friedrich, *Despre literatură*, Traducere, prefață și note de Mihai Ishășescu, București, Editura Univers, 1983.

SEGAL, Charles, *Tragédie, oralité, écriture*, în „Poétique", nr. 50/1982.

SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. I, Ediția a doua revăzută și completată, București, Editura Cartea Românească, 1978.

SOURIAU, Etienne, *Les 200.000 situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1970.

SPIRIDON, Monica, *Sadoveanu. Divanul înțeleptului cu lumea*, București, Editura Albatros, 1982.

STEINER, George, *Tolstoï eu Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1963.

ȘESTOV, Lev, *L'idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche. Philosophie et prédication*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1949.

ȘESTOV, Lev, *L'homme pris au piège. (Pouchkine. Tolstoï. Tchekhov)*, Préface par Boris de Schloezer, Paris, Bibliothèque 10/18, 1966.

ȘKLOVSKI, Viktor, *Despre proză. Meditații și analize*, I-II, În românește de Inna Cristea, București, Editura Univers, 1975.

ȘORA, Mihai, *Eu & Tu & El & Ea sau dialogul generalizat*, București, Editura Cartea Românească, 1990.

TAINE, Hippolyte, *Studii literare*, Traducere și note de Any Florea și Virgil Florea. Prefață și tabel cronologic de Irina Mavrodin, București, Editura Minerva, 1983.

TARDE, Gabriel, *Les lois sociales*, Paris, Félix Alcan, 1898.

TARDE, Gabriel, *L'opinion et la foule*, Paris, Félix Alcan, 1910.

TARDE, Gabriel, *Les lois de l'imitation. Étude sociologique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1921.

THÉORIE d'ensemble, Paris, Seuil, 1968.

THIBAUDET, Albert, *Fiziologia criticii. Pagini de critică și de istorie literară*, Studiu introductiv, selecție, traducere și note de Savin Bratu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

TIGER, Lionel, *Men in Groups*, New York, Random House, 1969.

TODOROV, Tzvetan, *Poetica. Gramatica Decameronului*, Traducere și studiu introductiv de Paul Miclău, București, Editura Univers, 1975.

TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.

TRAITÉ de sociologie, Publié sous la direction de Georges Gurvitch, 2 vol., Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

ȚEPOSU, Radu G., *Viața și opiniile personajelor*, București, Editura Cartea Românească, 1983.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 1978.

VADAMANIUC, D., *Ioan Slavici. Opera literară*, București, Editura Academiei R. S. R., 1970.

VÎGOTSKI, L. S., *Psihologia artei*, Traducere de Inna Cristea, București, Editura Univers, 1973.

VOLKELT, Johannes, *Estetica tragicului*, În românește de Emeric Deutsch. Prefață de Alexandru Boboc, București, Editura Univers, 1978.

VULTUR, Smaranda, *Personaj și lume romanescă în Cartea Milionarului*, în „Viața Românească", nr. 8-9/1993.

WATT, Jan, *The Rise Of The Novel*, University of California Press, 1964.

WEIL, Simone, *La source grecque*, Paris, Gallimard, 1953.

WELLEK, René, WARREN, Austin, *Teoria literaturii*, În românește de Rodica Tiniș. Studiu introductiv și note de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La raison contradictoire. Sciences et philosophie modernes: la pensée du complexe*, Paris, Albin Michel, 1990.

ZACIU, Mircea, *Bivuac*, Cluj, Editura Dacia, 1974.

ZACIU, Mircea, *Clasici și contemporani*, București, Editura didactică și pedagogică, 1994.

ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1971.

ZWEIG, Stefan, *Tolstoi*, Traduit de l'allemand par Alzir Hella et Olivier Bournac, Paris, Editions Victor Attinger, 1928.

Biblioteca UC Constanța

CUPRINS

INTRODUCERE 9

PERSONAJUL TRIALOGIC 17
LUMEA LUI SLAVICI
ȘI TRANSPARENȚA INTERIOARĂ 18
LA TEATRU CU ANNA KARENINA 91
DELICIILE EXHIBĂRII
(MIHAIL SADOVEANU) 121
MIC EXCURS PRINTR-O LUME OPACĂ
(L. REBREANU) 146
MOROMEȚII. VIAȚA CA O SCENĂ 151

PERSONAJUL DIALOGIC 171
FALSIFICAREA PRIN DIALOG
(ANDRÉ GIDE) 172
EROUL ÎN ROMANUL POLIFONIC
(MIHAIL BAHTIN) 196

PERSONAJUL MONOLOGIC 259
PERSONAJUL PEISAJ
(HONORÉ DE BALZAC) 212

CONSIDERAȚII FINALE 221

BIBLIOGRAFIE 228